

بَيْتُكَ  
قَطْبُ

كِتَابُ  
وَشَخْصِيَّاتِ

دار الشروق



**إهداء 2005**

المرحوم الدكتور / محمد زكى العشماوى  
الإسكندرية

سید قطب

کتاب و شخصیات

دارالشروق





# اهداء

إلى هذا الملاء من الأدباء والشعراء والقصاصين والباحثين ، الذين أوحوا إليّ  
بهذه الفصول تقدماً لأعمالهم الأدبية ... أهدي هذا الكتاب ... رداً للفضل ،  
واعترافاً بالجميل .

فإذا غضب منهم من غضب ، ورضي منهم من رضي . فعنري إلى أولئك ،  
وعنري إلى هؤلاء : أتني لم أقصد إلى إغضاب أو إلى إرضاء . وإنما هي المراءة  
أرفعها لهم ، ليروا فيها صفحتي الوجه ، الذي لم يروا منه من قبل إلا الصفحة  
الجميلة ... ولكل وجه صفحتان !!!

سيد قطب



# وظيفة النقد

النقد الأدبي فصل متخلف في المكتبة العربية ؛ ولكن هذا التخلف هو الوضع الطبيعي للأمور . فالتقد هو عملية الوزن والتقويم ؛ فلا بد أن تسبقه عملية الخلق والانشاء . لا بد من وجود المادة الفنية التي يزنها الناقد ويقوّمها .

ولقد وجد فصل النقد الأدبي في المكتبة العربية القديمة ؛ ولكنه - في غالبه - كان تقد ألفاظ وعبارات ، لا يكاد يجاوز هذه المنطقة . فاذا جاوزها تناول المعاني من حيث هي معانٍ ؛ ولم يحاول - إلا نادراً - أن يحسب حساباً لنفس القائل وطبيعته ، كما أنه لم يحاول قط أن ينظر إلى خصائص الشخصية في الأدب ، من الناحية النفسية . فاذا نظر إلى هذه الناحية فانما ينظر إلى التعبير من حيث هو ألفاظ وتراكيب ومعانٍ ، لا من حيث هو خاصة فكرية ، وسمّة نفسية ، وطريقة شعورية .

وعلى أية حال فقد جمدت قوالب النقد حوالي القرن الرابع ، وأصبحت قواعد محفوظة ، وطرقاً مرسومة . ولم يتعد النقد - في الغالب - النقل عن كتب النقد السابقة بلا زيادة تذكر . وبقي الأمر على هذه الحال نحو تسعة قرون !

ومنذ ثلاثين عاماً فقط نهض الأدب العربي نهضته الحقيقية ، فنهض فصل النقد كذلك . ولكن ماذا كان أمام النقد من المادة الفنية في هذا الأوان ؟

يكفي أن ننظر إلى المكتبة العربية في ذلك الحين قراها خالية من أعمال : العقاد، وطه حسين، والملازني، وشكري، وقوفيق الحكيم ، وهيكل ، والزيات ، وأحمد أمين ، والرافعي ، وتيمور . ثم من شعراء الشباب وكتّابهم وقصاصيهم وباحثيهم وهم كثيرون في مصر والعالم العربي . لنترك خواء هذه المكتبة وعجزها عن إمداد الناقد الأدبي بمادة عمله الأولية .



فلم يكن أمام النقد في ذلك الحين إلا مجرد التعريف بالأدب العربي القديم ، وبالأدب العربي الحديث . وكلاهما كان في منزلة واحدة من البعد عن التفات القراء في ذلك الزمان . وكلاهما كان التعريف به ضرورة لازمة للنهضة الأدبية التي عمرت المكتبة الحديثة في خلال الثلاثين عاماً الأخيرة .

نعم وجد إذ ذاك نوع من النقد — ولكن عمله الأول كان هو الهدم . الهدم القاسي المصحوب بكل ضججات الهدم وفرقعاته . فلقد كانت الضجة والفرقة في ذلك الحين هي العمل المجدي الوحيد ، لا يقاظ الغافلين السارين في مسارب الجمود القديم ...

وكتاب « الديوان » للعقاد والمازني ؛ كان معول الهدم الذي يسبق البناء . ولقد صدر بعده بقليل كتاب آخر يضرب على نغمته ، ولكن في هدوء ، ذلك هو كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة .

ولم تصدر خلال فترة طويلة كتب في نقد الأدب المعاصر ، اللهم إلا كتاب « على السفود » للرافعي ، وكتاب « رسائل النقد » لرمزي مفتاح . وإنما نسميها نقداً من باب التجوز ، إذ أن مكانها الحقيقي هو فصل « الهجاء » بكامل معناه ! ثم كتاب « شوقي » لأنطون باشا الجيئل وهو استعراض لقنون القول عند شوقي .

ولكن ظهرت مقالات متفرقة للعقاد ، والمازني ، وشكري ، وطه حسين ، وأحمد أمين ، والزيات . ثم ظهر كتاب « شعراء مصر ويثاتهم في الجيل الماضي » للعقاد . وهو دراسة وافية للمدارس الفنية للشعر في ذلك الجيل .

وأخيراً صدر كتاب « في الميزان الجديد » لندور . وهو مجموعة مقالات في النقد السريع لبعض الأدباء والشعراء ، يحالفها التوفيق كثيراً حين تعرض للقواعد العامة ، ويجانبها الصواب كثيراً حين تعرض للنموذج والمثال . والنقد الحقيقي في اعتقادي هو صحة الحكم على المثال .

وفي العام الماضي ظهر كتاب « دفاع عن البلاغة » للزيات . وهو بحث عام في البلاغة ، لا يتعرض لنقد المعاصرين إلا قليلاً .



وكذلك ظهر كتاب « فصول في النقد » لطله حسين ، وهو كما يدل اسمه عليه ، فصول متفرقة سبق نشرها مقالات في الصحف والمجلات .



من هذا الاستعراض السريع نذكر حادثة فصل النقد في المكتبة العربية ، وصفره عن سائر الفصول . ولكن هذا — كما قلت — هو الوضع الطبيعي للأمور ...

وإنه ليخيل إلي أن المكتبة العربية الحديثة قد أصبحت تستحق « ناقدًا » فيها أعمال أدبية ناضجة ، وفيها مذاهب فنية متبلورة ، كما أن فيها محاولات واتجاهات تستحق الاهتمام . فالناقد خليف أن يجد له عملا في هذه الظروف الجديدة ...

ولكن ماهو عمل الناقد على وجه التحديد ؟

للناقد عملان أساسيان : عمله في الجو العام ، وعمله مع كل مؤلف على حدة . فأما عمله في الجو العام ، فهو التوجيه والتقويم ، ووضع الأسس ، وتشخيص المذاهب وتصوير أطوارها ومناهجها .

وأما عمله مع كل مؤلف ، فهو وضع « مفتاحه » في أيدي قرائه الذين يقرؤون أعماله متفرقة ، ولا يدركون الطبيعة الفنية التي تصدر عنها هذه الأعمال ؛ ولا يتعرفون إلى شخصيته المميزة الكامنة وراء كل عمل .

وهذا « المفتاح » ضروري للتعريف بالأديب . وإلا كان النقد عملا جزئيا ليس وراءه كبير طائل بالنسبة للقراء . وقد كتاب دون تصوير « الشخصية » القائمة من ورائه ، إنما هو عمل ناقص لا يؤدي إلى شيء في هذا الباب .

لا . بل إن هذا « المفتاح » ضروري للمؤلف نفسه ، لا لقرائه وحدهم . فكثير من المؤلفين لا يعرفون أنفسهم ، ولا يلتفتون إلى خصائصهم . وهم يستفيدون من الناقد الذي يضع المرآة أمام وجوههم ، ليتبينوا فيها ملاحظهم الأصلية ...



وليس من وظيفة الناقد أن يغير طبيعة المؤلف . ولكن من وظيفته أن يعرف هذه الطبيعة ، ويلورها ، ويقيس أعمال المؤلف بها ، ويهديه إليها إذا ضل أو انحراف في فترة من فترات الضعف والكلال !

وكما تناول الناقد أحد المؤلفين مرة ، يجب أن يصبح هذا المؤلف « معرفة » عند القراء . لا من حيث الشهرة والبروز . ولكن من حيث تميز الملامح ، ووضوح الخصائص ، وكشف الطبيعة الفنية الكامنة وراء أعماله على وجه العموم ...



على هذه الأسس سرت في هذه الأصول ، وأسميتها : « كتب وشخصيات » لأنني حاولت أن أصور « شخصية » كل أديب تناولت أحده « كته » بالنقد . فالكتاب وصاحبه في هذا الكتاب موصوفان مرسومان ، يزان .

ولم يكن من همي هنا أن أقوم بدراسات مطولة عن « الشخصيات » التي تناولتها بالحديث . فقد كان حسي أن أضع « مفتاح » كل شخصية في أيدي القراء ، ومن أراد الدراسة المطولة قام بها لنفسه ومعه هذا « المفتاح » !

ولم يكن من همي كذلك أن أضع أصولاً وأسساً نظرية مطولة للنقد . فلقد آثرت أن أقلل من عرض هذه الأسس النظرية بقدر الامكان ، وأن أبقيا لمواضعها عند نقد « المثال » . إيماناً مني بأن النقد الحقيقي هو صحة الحكم على المثال ...

على أن القارئ سيجد هذه الأسس واضحة متفرقة في مواضعها . في فصول الشعر ، والقصة ، والأقصوصة ، والمسرحية ، والتراجم ، والبحوث الأدبية والاجتماعية ، عدا ما يجده منها في الفصول الأولى من الكتاب .

وكذلك لم أتبع التسلسل التاريخي لنشأة كل فن من الفنون التي تناولتها هنا ، لأن « الكتاب » و « الشخصية » هما المقصودان . أما الدراسة التاريخية المسلسلة فلها كتاب آخر سيلي هذا الكتاب .



ولقد حرصت على أن أتناول هنا « شخصيات » من جميع الأنماط والمستويات والاتجاهات . ومن شتى البلاد الناطقة بالعربية . وإذا كانت الغالبية من المصريين فليس ذلك عن تشيع ؛ ولكنها ظروف النهضة الأدبية ، التي جعلت مصر هي السابقة في هذه الفترة من التاريخ .

وكذلك حرصت على أن أتناول « كتباً » في شتى فروع النتاج الأدبي . في الشعر ، والنقد ، والقصة ، والأقصوصة ، والمسرحية ، والتراجم ، والصور الانتقادية ، والبحوث الأدبية ، والتاريخية ، والاجتماعية والفلسفية ، على قدر الامكان ...

فاذا لاحظ القارئ ، أن جميع هذه الشخصيات والكتب الكثيرة تجمعها في الواقع مذاهب فنية أقل عدداً ، وأنه كان يمكن دراستها على هذا الأساس العام . فإني أقر القارئ على الشطر الأول من هذه الملاحظة . ولكنني أقرر له أن الدراسة على هذا الأساس العام لا تجزئ عن هذه الدراسة الشخصية . وقد أعددت للمذاهب الفنية مع الدراسة التاريخية كتاباً آخر هو « المذاهب الفنية المعاصرة » وأرجو أن أوفق قريباً إلى إصداره . إن شاء الله .

المؤلف



في أصول النقد



## النقد والفن

نحن نعتمد على الألفاظ في تصوير خواطرنا ، وإبراز المعاني التي تجول في أذهاننا ، والأحاسيس التي تختلج في نفوسنا .

وبوماً ما كان أسلافنا يؤدّون هذه الأحاسيس وتلك المعاني بالإشارات والأصوات المبهمة ، أو بالإشارات والألفاظ جيّداً ...

وقد يصل أحفادنا إلى طريقة أخرى للتفاهم غير الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة فقد يتم التفاهم بينهم مثلاً عن طريق الاتصال الشعوري والفكري المباشر ، وشيء من هذا يقع الآن في التنويم المغناطيسي والايحاء !

أردت أن أقول — بهذه المقدمة — إن الألفاظ التي تتخذها اليوم للتفاهم ، إنما هي وسيلة لا غاية ، وإنها رموز ظاهرة لمعاني ، وأحاسيس مضمرة ؛ وإنها تستمد قيمتها الحقيقية من قيمة ما ترمز إليه . بقدر ما تستطيع الكشف عن هذا الذي ترمز إليه .

والألفاظ — في هذا — كالعملة الورقية المضمونة برصيد من الذهب . ونحن نتعامل بها حسب ما ترمز إليه من الرصيد . ولا بد لك من ثقّ بها وتداولها أن تكشف لنا عن هذا الرصيد الذي تساويه !

والألفاظ التي نتعامل بها الآن لم نضعها نحن ولم نشترك في وضعها ، وقد تم هذا في عصور سحيقة ، تمدد بالقياس إلينا ، في طفولة الانسانية . فكان من أثر هذا أننا نراها اليوم ألفاظاً غامضة بجملة الدلالة ، وكثير منها ليس له في أذهاننا معنى دقيق محدد .

وقد لا يظهر هذا في « أسماء الذوات » ولكنه يظهر واضحاً في « أسماء المعاني » حيث تصلح اللفظة الواحدة للدلالة على عشرات الصور والحالات المتعلقة بالمعنى الواحد ، تختلف في اللون والدرجة ، ويبقى اللفظ الدال عليها واحداً في جميع الأحوال .



خذ مثلاً كلمة «الحب». فاقظر : كم من الصور تنطوي تحتها ، وكم من الأحاسيس تعبر عنها . وهي لفظة واحدة لا تفرق بين حالة وحالة ؛ إلا في سياق معين تقاس به مقدرة القائل على الأداء ، وتكشف فيه اللفظة عن رصيدها المذخور من الحس والشعور .

#### ما مدلول لفظة « الحب » ؟

أولاً : بالقياس إلى ما يحب : تراه حب الحياة ، أم حب الطبيعة ، أم حب الجمال الحي ، أم حب الوطن ، أم حب الأسرة ، أم حب الأصدقاء ، أم حب النفس ، أم حب المجد ، أم حب المال ، أم حب الجنس ، أم حب الفن ، أم حب الدين ... الخ ما يصح أن يكون محبوباً في الحياة ؟

وثانياً : بالقياس إلى نوع الحب : تراه الحب البريء أم الحب المشوب ؟ وحب الألفة الوثيدة أم حب المفاجأة الهاجمة ؟ وحب الأثرة والغلبة أم حب التضحية والإيثار ؟ وحب الاستملاء والسيطرة أم حب التفاني والامتزاج ؟ وحب الشهوة العارمة أم حب القداسة المتصوفة ... أم هو الحب الذي تتداخل فيه شتى هذه الظلال والألوان ؟ !

وثالثاً : بالقياس إلى درجة الحب وحالته : تراه الحب الصاعد إلى الآفاق أم الهابط إلى الأعماق ؟ وهو المقبل يكسب كل يوم ويربي أم هو المنبر ينحسر بالزمن ويذوي ؟ وهو الثائر الضيف أم الهادي الراضي ؟ وهو المكروه المملول أم المتطلب المرجو ؟ أم هو الحب الذي فيه من هذا وفيه من ذلك وفيه من ذاك ؟ !

كل هذا وعشرات من أمثاله تجمله لفظة «الحب» الواحدة ، ويفصله الاحساس الواسع المحرب لهذه الصنوف والأشكال .

ومثل الحب : البغض ، والغيرة ، والحنان ، والقسوة ، والمروءة ، والنذالة واللذة ، والألم . إلى آخر « أسماء المعاني » التي تحمل مدلولاتها هذا الاجمال ، وتتسع بعد ذلك لمشرات من الصور والأحوال .



وبديهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرم تزدحم بكل هذه الصور لأن أحاسيسهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كالتى مرت بنا . فكانت اللفظة الواحدة تشع في أذهانهم صورة واحدة ، أو عدة صور ، مقيدة على كل حال ، بمدى تجاربهم في عالم الحس والخيال .

والذين جاؤوا من بعدهم لم تحفزهم حاجة ملحة إلى وضع ألفاظ جديدة ، مفصلة على قدر كل حالة من الحالات ، لأنهم وجدوا في إبهام الألفاظ الموضوعية من قبل وإجمالها ومرونتها ما يساعدهم على تحميلها صوراً وأشكالا وحالات جديدة لم تخطر على قلوب واضعيها الأولين .

بل لعلمهم — وبخاصة رجال الفنون — قد ارتاحوا إلى هذا الغموض البهم ، ووجدوا فيه من الجمال ما يتسق مع خواطرم وأحاسيسهم ، وفيها قسط من الغموض والابهام لا مفر منه بحكم أن مشاعرهم وأخيلتهم هي الأصل في العمل الفني وهي غامضة إلى حد ما . لا بل زادوا على هذا أن جعلوا كثيراً من « أسماء الذوات » « أسماء معاني » على نحو من المجاز . مثل كلمة « كتابة » وأصلها « القيد » وكلمة « شرف » وأصلها « المرتفع » كما جعلوا بعض أسماء المعاني لمعاني أخرى اصطلاحية مثل كلمة « صلاة » وأصلها « الدعاء » وكلمة « زكاة » وأصلها « الطهارة » ... وذلك — فيما يبدو — كان تقادياً من وضع ألفاظ جديدة !

ولعل القدرة على وضع الألفاظ كانت خاصة في طفولة الانسانية وفي الشعوب البدائية ، ثم ماتت أو قُتِرَت بعد عهد معين من الرقي والتطور . فأصبحنا الآن نعاني صعوبة جدية في وضع ألفاظ جديدة لما يعرض لنا من شؤون الحياة !



وأنا أزعم أن اللفظ الذي لم ينبعث من فم القائل إلا بعد وجود صورة معينة يرمز إليها في ذهنه ... هو كذلك لا يثبث في ذهن السامع صورة لاعهد له بها من قبل . ولكنه يقتصر على استدعاء الصورة أو الصور الكامنة في نفسه ، والتي يرمز لها هذا اللفظ عنده .



وقد يختلط علينا الأمر في بعض الأحيان ، فنحسب أن لفظاً معيناً قد أنشأ في أنفسنا إنشاء صورة لاعد لنا بها البتة . وتفسير هذا أن هذه الصورة لا بد أن يكون لنا بها صلة سابقة ، نتيجة لتجربة شخصية أو إنسانية ، ثم خفيت علينا وبعدت عن وعينا ، حتى استعاضاها ذلك اللفظ حين سمعناه أو قرأناه .

فكلمة « الجبل » مثلاً لا تدل على شيء البتة في ذهن من لم ير جبلاً ، أو مرئياً ما يقرب إلى ذهنه صورة الجبل . وقد تصور له شكلاً من الأشكال هو أبعد ما يكون عن شكل الجبل المعروف كما يقع كثيراً للمكفوفين وللأطفال .

وهذه الكلمة نفسها تشع في ذهن من رأى جبلاً واحداً ، صورة واحدة هي صورة الجبل الذي رآه ، بينما هي تشع خمس صور لمن رأى خمسة جبال مختلفة الأشكال ، وتشع عشر صور لمن رأى عشرة جبال مختلفات ، وهكذا .

ومثل هذه كلمات : قط ، وكلب ، وحصان ، وشجرة ، وزهرة ، ونبات ... إلى آخر أسماء النوات .

أما المعنى الذهني المجرد ، المنتزع من جميع الأشكال ، والذي لا يتقيد بشكل من هذه الأشكال ، فلا يكاد يقيم في الذهن لحظة ، ثم يأخذ الخيال في استعراض الشكل أو الأشكال التي يستدعيها هذا اللفظ في الحال .

وإذا صح هذا في « أسماء النوات » وهي قريبة الإدراك سهلة التصور ، والاختلاف فيها محدود لأنها موكولة — في الغالب — إلى الحواس ، فكيف يكون مقدار الاختلاف في إشباع ألفاظ المعاني . كالحب والبغض ، والمروءة والتذالة ، والذكاء والغباء ، واللذة والألم ؛ ثم كم يكون الاختلاف فيما تشعه — بعد ذلك — النصوص التي تتولى تصوير عاطفة من العواطف ، أو خيالا من الأخيلة أو حالة من الحالات النفسية على وجه الاجمال ؟

وقد يكون هذا الاختلاف نعمة جميلة في عالم الفنون بما يجدد من أنماط القول وصور الأذواء ، وبما يعرضه في عالم النفوس ، وغرائب الشخصيات . ولكنه — مع



هذا أو بسبب هذا - يخلق لنا عناء بعد عناء ، بتعارض الآراء في الأثر الأدبي الواحد ، بل الأداء الفني الواحد ، بالقياس إلى ما يشعه من الصور في الأذهان ، وما يستحضره من الحالات في النفوس .



وهنا نصل إلى النتيجة الأولى من هذا البحث . وهي مناقشة مدى حق القارئ في تقديم ما يلقي إليه من الأعمال الفنية ، والحكم عليها حكماً موضوعياً على قدر الامكان .

ليس الناس سواء في تجاربهم الحسية والنفسية في الحياة . وبعضهم - ولا شك - أغنى من بعض في رصيد هذه التجارب .

وأسباب الفنى والفقر في هذا الرصيد كثيرة متنوعة . فقد ترجع إلى سمة الطبيعة النفسية أو ضيقها ، وقوتها أو ضعفها ، وعمقها أو سطحيته . وقد ترجع إلى اللون الذي تصطبغ به هذه الطبيعة ، قهش لهذا اللون من الاحساس أو ذاك وتفتح لمظاهر من الحياة دون الأخرى كأن تفتح لمظاهر الضخامة والعنف والجوح في الكون وتنقبض عن مواطن الدعة والممس والخفاء ... الخ

وتبعاً لهذا الاختلاف في الرصيد النفسي المخزون ، تكرر الصور التي يشعها اللفظ أو التعبير عند القارئ أو تقل . ويقوى أو يضعف استعداده لتلقي صور النفوس ، وأنماط الشخصيات . ويتسع أو يضيق إدراكه لأطياف الجمال التي تموج بها الفنون كما تموج بها الحياة .

ونخلص من هذا إلى النتيجة الأولى التي أعنيها من مقدمات هذا البحث . وهي: أن حق الناقد في الحكم على صحة الحالات النفسية والصور الفنية رهن بالنسبة بين رصيده ورصيد الفنان من الآفاق النفسية ، والتجارب الفنية على السواء .

ذلك أن الفنان قد تزخر نفسه بصور وحالات ليست شائعة ، لأنها من



خصوصياته أو امتيازاته ؛ وقد يختار من صور الأداء ما يتسق مع صور الاحساس فيجيء ناقد لم تهيأ طبيعته لادراكها ، أو لم يقرأ لها نظيراً في الأنماط السابقة ، فيرى خطأ في التصور والاحساس ، أو انحرافاً في التصوير والأداء . ينماهي من مطالب الحياة الأصيلة من ذلك الفنان ، للتويع في الأنماط والألوان !



ونسلم أحياناً أن بعض النصوص أو الآثار الفنية صعب الفهم عند الكثيرين .  
وهنا يجب أن نقف لنسأل عن نوع الصعوبة .

فهنالك صعوبة منشؤها التعبير . وصعوبة منشؤها التصور .

والصعوبة الأولى سهلة ميسورة الحل ، وعلاجها هو المعجم والدراسة اللغوية ، والاطلاع على طرق التعبير المختلفة . أما الصعوبة الثانية فهي المسيرة حقاً ، لأنها تتعلق بما هو أعمق من الألفاظ والعبارات .

ذلك أن خصوصية الصور النفسية والحالات الوجدانية قد تحتاج إلى طبائع خاصة ذات رصيد إنساني وفي ضخم ، يؤهلها لاستيعاب ما ترمز إليه النصوص ، التي قد تكون سهلة التركيب ، واضحة الأداء . لصعوبة فيها ولا تعقيد .

وهنا نصل بالحديث إلى النتيجة الثانية لمقدمات هذا البحث : وهي أن صعوبة الفهم أو سهولته ، ليست راجعة في الحقيقة إلى غرابة اللفظ ووعورة التركيب . فهذه صعوبة سهلة حلها ميسورة ؛ ومرجعها - كما قلت - إلى المعجم وإلى التمرس بالأساليب . إنما الصعوبة التي تحتاج إلى الطبيعة وإلى التجربة معاً ، هو صعوبة التصور والادراك ، بسبب نقص الرصيد النفسي من التجارب الحسية والذهنية والروحية ، وقر الطبيعة من الذخيرة الموهوبة ، التي تهيئها للفن الرفيع .

وإنك لتجد في بعض الأحيان من يجادل في نص أدبي ، يقول لك : ما معنى هذا ؟ فإذا حاولت أن تفسره له لم تجده قاصراً عن فهم ألفاظه وتراكيبه . ولكنه

عاجز عن تملي الحالة النفسية التي يرمز هذا النص إليها . فإذا حاولت أن تدله على موضع النقص في استعداده الفني ، لم يجد إلا أن يقول لك : إذا كنت أنا دارس اللغة وآدائها لا أفهم هذا القائل ، فلمن يقول ؟ !

إن المدى بعيد جداً بين معرفة مدلول الألفاظ اللغوي في النص الأدبي ، واستحضار الصورة النفسية التي يشعها . وهذا مثل ذلك ضروري للادراك الصحيح .

وأضرب هنا مثلاً قد يكون ضرورياً للإيضاح :

يقول القرآن الكريم : « والصبح إذا تنفس » .

فماذا تعني هذه الألفاظ عند الكثيرين من دارسي اللغة العربية ؟

إنها تعني : « استعارة مكنية في الصبح الذي شبهناه بإنسان ، وحذفنا المشبه به ، ورمزنا إليه شيء من لوازمه وهو « تنفس » .

أو هي تركيب جميل ذو إيقاع موسيقي ، حين تقرنه إلى الآية قبله : « والليل إذا عسعس ، والصبح إذا تنفس » .

فأين هذا مما يشمه هذا التعبير في النفس الشاعرة ، من الحياة المفاضة على الطبيعة ، والأنس بهذه الحياة التي تتنفس في كل حي ، من الزهرة المتفتحة للندى إلى الطير المتيقظ من الكرى ، إلى الإنسان المتطلع إلى الضياء ؟

وأي هذا من الحركة الوثيدة المستشرقة للضوء والحياة ، تصورها لفظة « تنفس » وجرسها الخاص ، وإيقاع التعبير كله . وكأن كل كائن في هذا الوجود يفتح رثيته لنسيم الصبح البليل ، وينفض الكرى عن عينيه في استبشار وديع !

إن الفرق بين النظرة الأولى والنظرة الثانية ، هو الفرق بين اللفظ الجامد والمعنى الطليق . وهو الفرق بين الدمية الميتة والحورية الراقصة في سباحات الخيال .

وهو نفسه الفرق بين تصور « البلاغيين » للجمال الفني وتصور الفنان !



ويقول « توماس هاردي » في خسوف القمر (١) :

« ظلك أيتها الأرض — من القطب إلى المحيط — يدب الآن على شعاع القمر  
الضئيل في سواد لاشية فيه ، وسكينة لا يخالجها اضطراب ؛ وإني لأنظر إليه  
فأعجب كيف يستوي هذا الظل المنسوق ، وذلك الجرم الذي أعرفه لك مواراً  
بالقلق والحيرة ؟ وكيف تتفق هذه الصفحة الراضية كأنها الطلعة الالهية ، وأقطار  
عليك أيتها الأرض تموج الساعة بالأحزان والكروب ؟

« وأسأل : أهذا الشبح الصغير كل ما يطرحه الفناء الزاخر من الظلال على  
ساحة الفضاء ؟ حكمة الله أراد بها عالم الانسان ، مجتمعة كلها في حيز هذا القوس  
المرسوم . كذلك يكون مقياس الكواكب لا تبدي الأرض ، ويكشفه عليها الزمان :  
من أمة تنحرامة ، ورؤوس تغلي بالهواجس ، وأبطال غاليين ونساء أجمل من طلعة السماء .

وليس في هذا الكلام — في نصه العربي هنا — صعوبة في اللفظ ولا في المعنى .  
ولكن الصعوبة الحقيقية في إدراك صدق هذا الكلام وجماله ، ولحمة السخرية  
العميقة البادية عليه في هدوء ورزانة . السخرية من ضجة الحياة والأحياء في هذا  
الكوكب الأرضي ، حتى ليحسبون الكون كله مشغولاً بهمومهم الكبيرة لديهم ، الهينة  
لديه إلى حد أن لا يحس بها ولا بهم إلا بمقدار ما يرسم هذا الظل الضئيل للأرض  
على وجه القمر ساعة الخسوف ... السخرية بعد ما بين « هذا الظل المنسوق وذلك  
الجرم الذي أعرفه لك مواراً بالقلق والحيرة » كما يقول الشاعر الساخر العظيم :

إن الصعوبة الحقيقية هنا هي هذا التصور النادر لصغر الكوكب الأرضي وما  
فيه ومن فيه ، وتصويره على هذا النحو في قالب في يلقي هذه الظلال النفسية :  
ظلال السخرية العميقة ، والابتسامة الباهتة على شفتي فنان !

---

(١) ترجمة الاستاذ العقاد .

ويقول « تاجور » شاعر الهند العظيم :  
« لقد أمسكت يديها ووضعتها على صدري .  
« وحاولت أن أملأ ذراعي من وداعتها ، وأن أسلبها بسمتها العذبة بقبلائي .  
« آه . وأن أشفي هيان عيني من نظراتها العميقة .  
« ولكن أين هي ؟  
« من ذا الذي يستطيع أن يزرع زرقة السماء ؟  
« وحاولت أن أمسك بالجمال ، فأفلت مني ، ليترك بين يدي الجسم وحده .  
« وأعود حيران متعباً .  
« كيف ينبغي للجسد أن يلمس الزهرة التي لا يقدر على لمسها غير الروح (١) ،  
وليس في الألفاظ ولا معانيها صعوبة . إنما الصعوبة في إدراك هذه الصوفية  
العميقة السمحة الشفيفة . صوفية الروح الوديدة التي تسخر في رحمة حنون من  
محاولة الملك العنيف ، والاحتجان الغليظ ، للجهال الوديع والروح المشاع . صوفية  
الفناء السمع في الروح العام بلا احتجاز ولا تملك ولا احتياز !  
ولا يفوتني أن أنوه هنا بطريقة الأداء ، وجمال تصويرها لهذا الشعور الفريد .  
« تاجور » قد اختار هنا أن يصف لنا « التجربة » التي قام بها ، وأن يطلعنا على نتائجها  
واحدة واحدة . وأن يقف معنا هو ونجربته ونتائجها ، لنشاركه كل خطوة فيها ،  
ولتمتليء مشاعرنا بالحقيقة الشعورية التي اهتدى إليها . حتى إذا وصل إلى النهاية فقال :  
« كيف ينبغي للجسد أن يلمس الزهرة التي لا يقدر على لمسها غير الروح » ؟  
كنا قد وصلنا معه إلى هذه الشفافية الروحية الصوفية . ولو أنه ألقى بها إلينا معاني  
مجردة لحرماننا لذة مشاركته هذه التجربة الفريدة .  
ولطريقة الأداء قيمتها إذن في تصوير الأحاسيس الرفيعة ، وإشاعة الشعور بها  
في نفوس الآخرين ، بمقدار ما تطيق هذه النفوس تصور تجارب الآخرين .





ونتيجة ثالثة أحب أن أخرج بها من مقدمات هذا البحث .  
إن الطبائع الفنية الممتازة ، والنفوس الفنية الموفورة الرصيد ، أقل عدداً في  
هذه الحياة من الطبائع الشائعة المكرورة والنفوس المحدودة التجارب .

وينشأ من هذا أن الفن العادي المريح ، الذي لا يكلف النفوس عناء في  
التصور ، ولا جهداً في الإدراك ، أشد صيرورة من الفن الممتاز — مالم تتدخل في  
الأمر عوامل أخرى غير العوامل الفنية البحتة — لأن كثرة القراء في كل جيل  
يمجها الفنان المريح ، الذي لا يعلو على طبائعها كثيراً ، بل يشايعها في تصورهما  
وإحساسهما بالحوادث والأشياء ، وتجسد في فنه صدى تجاربها النفسية المحدودة .  
وطبائعها الشعورية الشائعة .

ولكن الخلود لا يكتب إلا للنوي الطبائع الضخمة ، الذين قد يلون في الطريق  
بما هو شائع مشترك في النفس الانسانية ، ثم يخلقون في آفاقهم الخاصة ، حيث  
يرقبهم الناس ، كما يرقبون النجوم البعيدة . يتلقون منها الحرارة والضياء ، وهي  
بعيدة عنهم في أجواز الفضاء !

وحكم جيل واحد قد لا يكفي . فلا بد من تتابع الأجيال في كثير من الأحوال .  
لتبين البهرج الزائف الرخيص ، من المعدن الأصيل الثمين .



وحين نستوفي الحديث عن أنماط النفوس ، ونماذج الأحاسيس نرتد إلى التعبير  
نفسه . ففي ميدانه تتفاضل المواهب ، ويكون للنقد مجال .

وقد أشرت في تعليقي على مقطوعة « تاجور » ، إلى قيمة « طريقة الأداء » في  
الفنون الأدبية ، التي قد تكون « الطريقة » فيها حاسمة في تقدير العمل الفني ومستواه .  
ولكن هذا بحث آخر يلي هذا البحث في الكتاب .

## طريقة الأداء في الفن

من طبيعة الحس أن يتلقى المؤثرات فرادى ، وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالا مباشراً ، فلا ينتظر حتى يتقوى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكماً عاماً . فهذا من عمل الذهن الذي يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية أو قانوناً علمياً ، ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التي يصل إليها في موضوع واحد أو عدة موضوعات ، مذهباً أو فلسفة ، حسب نوع القضايا والقوانين التي يصل إليها .

والفن موكل بالمؤثرات الفردية والانفعالات التي تثيرها ، والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والمعاني الكلية . وإن كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ، ولكن لا ليقف عندها كما يصنع الفن ، بل ليصل منها إلى قانون عام في النهاية .

فالتجربة في العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها ، أما التجربة في الفن فهي نفسها مادتها الأصلية . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها إلى القانون ، يعنى الفن بوصف هذه المراحل ، لأن الوصف ذاته هو الفن الأصيل ، وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة إلى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها إلا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز للامع . أما التجارب في الفن فتبقى أبداً محتفظة بجلبتها وحرارتها ، تنفعل لها النفس كلما استعبدت أو استعبد وصفها ، لأنها مادة حية مؤثرة على الدوام . ومهمة الفن الأساسية أن يعرض التجارب الانسانية ، وهي غير التجارب العلمية طبعاً ، وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التي صاحبها في نفس من تعرض لها ، ويصور ما أحاط بهذه الانفعالات عند مرورها في نفسه من تصورات وأخيلة ، وكلما كان صادقاً في الاحتفاظ لهذا التصوير بالحرارة التي صاحبها الانفعال ودقيقاً في سرد التفاصيل التي مرت بها التجربة من خلال النفس ،



كان ذلك أدعى إلى اكتمال العمل الفني ، وأضمن لاستجاشة النفوس واستثارة المشاعر والاحساس بالجمال .

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الفني — في هذه الحالة — لم يستأثر بتجاربه النفسية ، ولم ينزو بانفعالاته التي صاحبها ، بل جعل الناظر في عمله يتابعه فيها خطوة خطوة ، وينفعل معه بها أولاً فثانياً ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره ؛ فإذا هو في النهاية صاحب تلك التجربة ، أو شريك لصاحبها على الأقل .

فأما إذا ألقى صاحب العمل الفني بالحقيقة الأخيرة التي انتهى إليها من تجربته أو بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فإن الناظر في عمله يفقد هذه المتعة التي أسلفنا ، ويتلقى المعنى المجرد بارداً ، أو يتلقى الحركة الأخيرة وحدها — وهي بالغة ما بلغت من الحرارة — سريعة المرور ، لا تلبث لتستثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

وإذا كان هذا القول منطبقاً على الفنون بوجه عام ، فانطباقه على فن الأدب أكثر ، لأن الأدب ألفاظ وعبارات ، وهذه وتلك لا تستطيع رسم المعنى الكلي إلا على دفعات ، فاتباع الطريق الفني فيها أيسر من اتباعه في النحت والتصوير مثلاً ، إذ النحات أو المصور لا يستطيع أن يعرض تجربته النفسية في تمثاله أو صورته جزءاً جزءاً ، إنما هو يختار حلقة من هذه التجربة توحى بالماضي والمستقبل ، وتدع الخيال يعمل في إكمال التجربة الشعورية بجميع حلقاتها كما انتهت إلى التمثال أو الصورة ، والمعاني والأحاسيس التي ضمنها إياه ، ومن هنا يأخذ كل فن طريقه المناسب لأدواته الميسرة له .

أما الأدب ، فميسور له ، بل محتم عليه ، أن يعرض موضوعه جزءاً جزءاً . وقد يقال : إن العلم والفلسفة هما كذلك يستخدمان نفس الأدوات التي يستخدمها الأدب ، وهي الألفاظ والعبارات . وهذا صحيح ولكن الذي يعين طبيعة العلم وطبيعة الفن هو ما ذكرناه آنفاً ، وهو أن التجربة في العلم وسيلة إلى غاية أكبر منها ، فلا معنى للعناية بوصفها إلا بمقدار ما يؤدي إلى الغاية منها ، أما التجربة في الفن فهي موضوعه ،

ومن هنا تأخذ قيمتها . ولا ينسبنا هذا التعميم أن نذكر بالفارق الأساسي بين طبيعتي التجارب في العلم والفن ، وما يستدعيه هذا الاختلاف من اشتراك الشاعر والوجدانات في التجارب الفنية ، والاكتفاء بالحواس والذهن في التجارب العلمية .

على أنه يبقى هنالك فارق أساسي آخر يستفاد من الفقرات السابقة ، وهو أن التجربة تفقد قيمتها في العلم بعد الوصول إلى القانون ، ولا تعود تذكر أو توصف إلا من الناحية التاريخية . أما التجربة في الفن فلا تفقد قيمتها أبداً ، وصاحبها مطالب بأن يعيد وصفها بدقة ، وأن يسجل خواطره فيها وانفعالاته بها ، ولا يكتفي حين يحدثنا عنها بأن يلقي إلينا بنتيجتها الأخيرة في نفسه ، بوصف أن تفصيلاتها — كما مرت به — خاصة بشخصه . فهذه التفصيلات الصغيرة هي المادة الحقيقية لفنه ، وبدونها يكون هذا الفن ناقصاً ، لأنه لا يثير في نفوسنا الانفعالات التي أثارها في نفس صاحبه ، وهذه الاثارة هي الثمرة المقصودة من مطالعة الفنون !

طريقة السير في الموضوع إذن هي التي تحدد طابع العمل الفني ، كما أنها هي التي تعطيه بعضاً من قيمته الفنية . وأقول بعضاً لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ومقدار نفاذها وصدقها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة . كل أولئك ذو أثر في تقويمها وتقديرها كما قدمنا .

وهذا ينطبق على الشعر — كما ينطبق على القصة — بوجه خاص . فالتفصيلات وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الأحاسيس النفسية ، والتصورات والخيالات التي صاحبها أولاً فأولاً ، هي المادة الأساسية وهي السمة التي تضمن الاستمتاع الكامل بالأثر الفني دون إغفال للمقومات الأخرى المتعلقة بالموضوع ذاته ، وبنوع الاحساس ومداه وعمقه وسعته وصدقته ، وكلما كان الشعر أقرب إلى طريقة القصة في سرد الانفعالات والأحاسيس المتتابعة وتصوير جزئيات الشعور والتصورات المصاحبة لها ، كان أسرع إلى إثارة الوجدانات الماثلة في نفوس القراء ، وأتمجج في أداء مهمته ، وأقرب إلى طبيعة الفن منه إلى طبيعة العلم أو إلى طبيعة الفلسفة .



ولست أعني أن يكون الشعر قصة . ولكن أريد بالضبط أن يسلك طريقها في العناية بجزئيات الأحاسيس وبصور الانفعالات وبرسم الجو النفسي المصاحب لها في الطريق . وبتعبير آخر أن يكون هو قصة الأحاسيس والانفعالات التي يتناولها ! ومن طبيعة أن يكون الشعر قصة الأحاسيس والانفعالات ، أن تكون عنايته بالصور والظلال أكبر من عنايته بالمعاني والقضايا ، فهذه القصة متسجل صور الحوادث والظلال النفسية التي تلقى في الحس أكثر مما تسجل المعاني الذهنية الكلية المجموعة من التجارب الجزئية ، والقضايا العامة التي تنتهي هذه المعاني إليها .

وعلى ضوء هذه القواعد نستطيع أن ننظر في الشعر العربي ، وحين نجرد أنفسنا من التعصب لهذا الشعر نرى أن طابع المربي العامة المتبلورة ، والقضايا الذهنية الكلية ، هو الذي يغلب عليه .

وبطبيعة هذه الظاهرة في الشعر العربي نجد ميل إلى أن يلقي المعنى العام النهائي إلقاء ، وأن يطالع القارئ بنتيجة التجربة النفسية لا بطريقة سيره في موضوعه لا تدع للقارئ فرصة المشاركة الجزئية البسيطة التي تشغل الحس وتستثير الخيال ، وتستجيش الانفعالات كاملة كما مرت بالمؤلف نفسه ، ولا تترك لهذا القارئ إلا الانفعال الأخير الذي انتهت إليه تجربة المؤلف ، والمعنى الذهني العام المستفاد من هذه التجربة على العموم ، وحتى في المرات التي سار فيها سيرة القصة في عرض الموضوع كانت عنايته بتسجيل الحادثة أشد من عنايته بتسجيل الانفعال المصاحب لها ، والصور التي ارتسمت فيها ، والتصورات والتخيلات التي واكبتها .

وأقرب مثل يحضرنى على هذا ، هو قصيدة عمر بن أبي ربيعة الطويلة الجيدة - بالقياس إلى نظائرها في الشعر العربي - وهي القصيدة الرائية التي مطلعها :

أمن آل نعم أنت غاد فبكر  
غداة غدا أم رائح فمهر

فلقد قص فيها زيارته لحبيته خلصة في فحة الليل ، ومفاجأتها بهذه الزيارة والرقباء كثيرون وأهلها به يتربصون ، ثم وصف الليلة وحوادثها ، ومفاجأة النور

لها ، وخوفها من اقضاح أمرها ، واستعانتها بأختها ، والاحتيا لـه بالخروج معها بلبس ملابس النساء ... الخ .

وطرافة التصوير في هذه القصيدة لاشك فيها ، إلا أنها في عمومها قصة حادثة لا قصة نفس ، وتاريخ واقعة خارجية لا تاريخ تجربة شعورية ، ومثلها في طريقها كثير نوعاً في الشعر العربي . أما قصص الأحاسيس والشعورات والتجارب النفسية فقليل قلة ظاهرة .

ويحسن أن أضرب هنا مثالا :

يقول الشاعر الانكليزي « هوسمان » تحت عنوان « إلى السوق أول مرة » :

« يوم أنشأت أذهب إلى السوق ، أوائل عهدي بالأسواق .

« كانت الدراهم في الكيس جد قليل

« وكم طال بي النظر ، وكم طال بي الوقوف

« على أشياء في السوق لا تنال

« تنير الزمن اليوم فلو أردت الشراء لاشتريت

« هنا الدراهم في الكيس ، وهناك أشياء الأمس في السوق

« ولكن أين ياترى ذلك الفتى المحروم ؟

« طالما شكى قلب الانسان لأن ( اثنين واثنين أربعة )

« لاهي ثلاثة كما نودها حيناً ، ولا هي خمسة كما نودها بعد حين

« وأحسبه سيشكو إلى آخر الزمان (١) .

فيبدأ أولاً بأن يصحبنا معه إلى السوق أوائل عهده بالأسواق ، حيث نلاحظه هناك يتطلع إلى ما هناك ، ويقف ويطول به الوقوف ، وحيث نلمح شعوره بالحرمان ولهفته على الوجدان ... ثم يصحبنا مرة أخرى إلى هذه السوق ، والدراهم في الكيس كثيرة ، ولكنه يدعنا نلمح موت الرغائب في نفسه ، وانطفاء التشوق في حسه .

وقبل أن ينتقل بنا إلى عرض آلامه من قسوة الواقع المادي الجامد الذي



لا يسير الرغبات الانسانية المتحولة ، نكون نحن قد استشرنا معه هذا الشعور وهو مع ذلك لا يلقي إلينا شعوره الأخير قضية ذهنية عامة ، بل قضية جزئية مفردة « طالما شكنا قلب الانسان لأن اثنين واثنتين أربعة ، لاهي ثلاثة كما نودها حيناً ولا هي خمسة كما نودها بعد حين ، فكأننا لانزال أمام تجربة جزئية نعانيها ، لا أمام قضية ذهنية تنتهي إليها . وقد لقينا إنساناً يعاني هذه التجارب الجزئية ، وتركنا إنساناً شاركناه هذه التجارب خطوة خطوة .

فإذا أراد الشاعر العربي أن ينهي إلينا مثل هذه التجربة ، ألقاها إلينا قضية عامة متبلورة ، لا علم لنا بالتجارب التي أنشأتها ، ولا مشاركة لنا في غير القاعدة الأخيرة :

ما كل ما يتمنى المرء يدركه      تأتي الرياح بما لا تشتهي السفن

ومع ذلك فهذا المثال تضمن في شطره الأخير إشارة إلى تجارب جزئية تحيي الشهد ، وتدع للحس مجالاً للمشاركة فيه . وكثيراً ما يكون الأداء من نوع الشطر الأول، وحده لا عناية فيه بغير القضية الكلية العامة ، التي رأينا كيف سار الشاعر الانكليزي بنا خطوة فخطوة ليصل إليها في النهاية . بعد أن نكون قد استمتعنا بمشاركته فيها من البدء إلى النهاية . ونستطيع أن نقول : إن قطعة الشاعر الانكليزي تدع الجزئيات في السياق ترسم الصورة النفسية ، وتحرك الشاعر الوجدانية ، بينما بيت الشاعر العربي يعمد رأساً إلى المعنى الذي يريد ، والقضية التي يقصدها ، وعرض جزئيات التجارب أمتع وأقرب إلى طبيعة الفن ، لأنها تخاطب الحس والوجدان ، بينما المعاني والقضايا تخاطب الذهن والوعي ، وهما من أدوات الفلسفة والعلوم . وأضرب مثلاً آخر — وإن كنت لن أجدهم للمقابل له في الشعر العربي لبيان الفرق بين طريقي السير في الموضوع . إنما أضربه مثلاً للألوان المفقودة للصور والظلال في الشعر العربي — وهذا المثال للشاعر « تاجور » :

« كنت أسير بجانب الطريق لا أدري لماذا أسير هناك

« عندما مر الظهر هففت فروع الخيزران وسط الريح

« وتعلقت الظلال المتحركة الباسطة أيديها لأقصى حد ، بأقدام النور المسرع

الخطوات ، وقد تبت الأطيّار من شدوهن  
« وكنت أسير بجانب الطريق ولا أدري لماذا !  
« الكوخ بجانب الماء تظله دوحة مترامية الأطراف  
« وكانت إحدى النساء منهمكة في عملها وحلي ذراعها ترسل أنفاساً من  
زاوية الكوخ .

« ووقفت قبالة الكوخ ولا أدري لماذا !  
« والطريق الضيق الكثير التعاريج يقطع كثيراً من حقول الخردل وغابات  
« المانجو ، ويمر على مقربة من معبد القرية والسوق عند مرسى النهر .  
« ووقفت بجانب الكوخ ولا أدري لماذا !  
« منذ سنوات مضين ، وفي يوم من شهر مارس كان همس الريح خافتاً ،  
وكانت زهور « المانجو » تتساقط على التراب .  
« ووثبت المياه المتموجة ، وداعبت الوعاء النحاسي الذي كان على درجات  
سلم المرسى .

« وإني لأفكر في هذا اليوم النسيم من مارس ، ولا أدري لماذا !  
« إن الظلال تزداد سواداً ، والماشية تعدو لمرايضها ، والضوء شاحب فوق  
الروج المنفردة ، والقرويون ينتظرون القارب على الشاطئ .  
« وأعود أدراجي متمهلاً ، ولا أدري لماذا ! ،

« ولا شيء من المعاني والقضايا الذهنية في هذه المقطوعة ، ولا شيء سوى  
صور في الطبيعة وخطرات في النفس قبيء عن الانسياب مع الطبيعة كالموجة في  
النهر ، والنسمة في الفضاء ، والظل مع الريح . ولكنها لا تقول هذا ببدول الألفاظ؛  
إنما تدعه للظلال يلقيها السياق ، أو تدعه لما بين السطور بلغة هذه الأيام !

وهذا اللون من الصور والظلال لا وجود له في الشعر العربي القديم ، وبعض  
الشعر الحديث يحاوله ، ونحن ندعو إلى المزيد منه ، لأنه من صميم الفن الأصيل الجميل .



وأحب أن أعود فأرد إلى الشعر العربي اعتباره ، فاللمحات الشعرية في هذا الشعر والبساطة والصدق والوضوح في كثير منه ، والحكمة الصادرة عن الطبع الحي ، كلها ذات قيمة أدبية كبيرة ولو لم تسلك الطريق المفضلة في الأداء ، طريقة استعراض الجزئيات واحدة واحدة على النحو الذي أسلفناه ، ولكل بيئة طابع ، والشعر العربي كان وفياً لبيئته إلى آخر حدود الوفاء .

فاللمحة السريمة ، الإدراك والوحي ، والحس المرهف ، والذهن اليقظ ... كلها من سمات العربي في البادية ، وهذه السمات واضحة في الشعر العربي ، وفي طريقة سيره بموضوعاته .

ولكنا نحن في العصر الحديث ملازمون بأن نجد في طريقة الأداء . وأماننا الينايع العالية تفتح لنا طريق التجديد كما نشاء .

## الصور والظلال

### في الفن

من كمال الحديث في طريقة الأداء وقيمتها في الفن أن نتحدث عن المعاني والظلال في الأدب حديثاً أوسع من الاشارات العارضة التي جاءت في حديثنا هناك...



التعبير الذي يلقي المعنى مجرداً يخاطب الذهن وحده ، والتعبير الذي يرسم للمعنى صورة أو ظلاً يخاطب الحس والوجدان ، ويطلع في النفس صورة من صنع الخيال وطبيعي أن الطريقة الثانية أقرب إلى طبيعة الفنون ، وإن الطريقة الأولى أقرب إلى طبيعة العلوم - كما أسلفنا - والنموذج يوضح هذه القضية أكثر مما يوضحها أي بيان ، فالنقد الفني موكل بالمثل أكثر من الاجمال :

لقد اختار القرآن الكريم طريقة التصوير والتخييل ، وجعلها قاعدة غالبية فيه للتعبير في مواضع التأثير .

ومن العجيب أن يكون القرآن هو كتاب العرب الأول ، ثم لا يستفيد الأدب العربي من طريقته الأساسية شيئاً بعد نزوله ، وتيسيره للذكر في أيديهم . إلا فلتات في ديوان كل شاعر ، هي امتداد للتصوير في الأدب الجاهلي وعلى طريقته ، لا على طريقة القرآن الرفيعة .

ولعل مرد ذلك إلى أن الحاسة الفنية عند أولئك الشعراء كانت أقل من أن تتطلع إلى هذا الأفق الرفيع في ذلك الأوان .



فلعلنا أن نكون اليوم أحق بهذا التطلع من جميع من مضوا من شعراء العربية خلال أربعة عشر قرناً .

إن تفرد القرآن بطريقته التصويرية في هذا المستوى بين الشعر الجاهلي قبله والشعر العربي بعده يمكن أن يتخذ دليلاً قنياً على تفرد مصدر هذا القرآن ، لولا أننا هنا في مقام البحث الفني ، لا البحث الديني .

والآن نعود إلى نماذج القرآن التصويرية في التعبير ، لبيان فضل هذه الطريقة من الناحية الفنية .

١ — معنى النفور الشديد من الدعوة إلى الهدى ، يمكن أن يؤدي في صورته التجريدية الذهنية على نحو كهذا : إنهم ليفرون أشد النفرة من الدعوة إلى الإيمان . فيمتلئ الذهن وحده معنى النفور في برود وسكون .

ولكن التعبير القرآني يؤديه في هذه الصورة الحية المتحركة :

( فَمَا لَهُمْ عَنِ التَّذْكِيرَةِ مُعْرِضِينَ . كَأَنَّهُمْ حُمْرٌ مُّسْتَنْفِرَةٌ \* فَرَّتْ مِنْ قَسْوَرَةٍ ) فتشترك مع الذهن حاسة النظر وملكة الخيال ، ويشور في النفس شعور السخرية وشعور الجمال : السخرية من هؤلاء القوم النافرين كالحر الوحشية المذعورة من الأسد ، والجمال في حركة الصورة السريعة الطليقة .

فللتعبير هنا ظلال حوله تزيد في مساحته النفسية ، إذا صح هذا التعبير !

٢ — ومعنى عجز الآلهة التي كان العرب يعبدونها من دون الله ، يمكن أن يؤدي في عدة تعبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : إن ما تعبدون من دون الله لأعجز عن خلق أحقر الأشياء .

فيصل المعنى إلى الذهن مجرداً باهتاً .

ولكن التعبير القرآني يؤديه في هذه الصورة :

( إِنَّ الَّذِينَ تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذَبَابًا وَلَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ ؛ وَإِنْ يَسْلُبْهُمْ الذَّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ . ضَعُفُ الطَّالِبِ وَالْمَطْلُوبِ ؟ )

فيحيا هذا المعنى الساكن ، ويتحرك في تلك الصور المتحركة المتعاقبة .

أرأيت إلى تصوير الضعف المزري ؟ وإلى التدرج في تصويره بما يثير في النفس السخرية اللاذعة والاحتقار المهن ؟

« لَنْ يَخْلُقُوا ذَبَابًا » وهذه درجة « وَلَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ » وهذه أخرى « وَإِنْ يَسْلُبْهُمْ الذَّبَابُ شَيْئًا لَا يَسْتَنْقِذُوهُ مِنْهُ » وهذه أنكى .

ولكن . أهذه مبالغة ؟ وهل البلاغة فيها هي الغلو ؟

كلا ؟ فهذه حقيقة واقعة بسيطة . فهؤلاء الآلهة « لَنْ يَخْلُقُوا ذَبَابًا وَلَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ » والذباب صغير حقير ، ولكن الاعجاز في خلقه هو الاعجاز في خلق الجمل والفيل . لأنها معجزة خلق الحياة ، يستوي فيها الجسم والضئيل ، وليست المعجزة في صميمها هي خلق الهائل من الأحياء ، وإنما هي خلق الخلية الحية المفردة..

ولكن الابداع هنا هو في عرض هذه الحقيقة بصورة ترسم العجز عن بلوغ مسألة هينة في ظاهرها ، والجمال هنا هو في تلك الظلال التي تلقيها خطوات الصورة من خلال التعبير .

٣ — والتعبير الذهني المجرد عن هول يوم القيامة يمكن أن يكون نصوصاً كثيرة ، كأن يقال : إنه لهول مفرع مروع مذهل . . . فلا ترسم في النفس صورته كما يرسمها التعبير القرآني المصور :

( إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ . يَوْمَ تَرَوُنَّهَا تُذْهِلُ كُلُّ مَرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ ، وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا ؛ وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى ، وَمَا هُمْ بِسُكَارَى ، وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ ) .

وليس النسق القرآني وحده في النظم هو الذي يرتفع بهذا التعبير إلى مستواه الذي تستشعره النفس عند تلاوته . إنما هي هذه الطريقة التصويرية كذلك ، حيث



يزدحم الخيال بصورة كل مرضعة ذاهلة عما أرضعت ، شاخصة تنظر ولا ترى ،  
وتتحرك ولا تعي ؛ وصورة الناس سكارى وما هم بسكارى ، في عيونهم ذهول  
السكر ، وفي خطواتهم ترنمحه .

إن هذا الحشد من الصور الذاهلة هو العمل الفني الضخم في هذا التعبير .  
وليست هذه الصور فلتات في القرآن إنما تلك طريقة غالبة وخصيصة شاملة ،  
وفي هذا يتفرد القرآن وحده . فالتصوير قد يقع فلتات في الشعر العربي ، تكثر في  
الشعر الجاهلي وتقل في الشعر الاسلامي . ولا يعد قاعدة في هذا الأدب كله . ثم  
تبقى بعد ذلك درجات السمو في هذا التصوير ، ولها مجال غير هذا المجال (١) .



طريقة التصوير والتظليل التي نوجه إليها الأنظار ، هي الطريقة التي وردت  
فيها فرائد الشعر العربي التي تهيات للشعراء على ممر الأجيال .

فأجود ما وقع لامرئ القيس هو الشعر التصويري مثل :

وليل كوج البحر أرخى سدوله	علياً بأنواع الهموم ليتلي
فقلت له لما غطى بصلبه	وأردف أعجازاً وناء بكلل
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل	بصبح ، وما الاصبح منك بأمثل

فتشخيص الليل هنا ، ومنحه الحياة ، ورسم هذه الصورة المتحركة له ، هي  
موضع الجمال في هذه الآيات لا مجرد معنى أن الليل قد طال ، وأنه سئم هذا الطول .

وكذلك بيته الآخر في وصف حصانه :

مَكَرٌ مَفَرٌ مَقْبِلٌ مَدْبِرٌ مَعَا      كَجَلُودٍ صَخْرَ حَطَه السَّيْلُ مِنْ عَالٍ

---

(١) انظر بتوسع كتاب « التصوير الفني في القرآن »

جماله الفني في تشخيص الصورة والحركة . لافي مجرد معنى أنه يكر ويفر  
ويقبل ويدبر في لحظة واحدة .

وأجود ما وقع لزهير أبياته التصويرية كذلك مثل :

إذا ما غدونا نبتغي الصيدَ مرة      متى نَرَهُ فأنّا لا نُنْخِثُله  
فينا نُبغِي الصيدَ جاء غلامنا      يدب ويُنْخِثُ شخصه ويُضائله

ففي صورة هذا الغلام الشاخصة هنا ، وفي حركته المرسومة كأنما على الشاشة  
جمال في لاشك فيه .

وأجود ما وقع لسويد بن أبي كاهل اليشكري ، أبياته التي يصور فيها حاسده  
صوراً شاخصة فيها الملامح الحسية والانفعالات النفسية وجميعها صور وظلال ،  
لامعان مجردة :

رُبَّ مَنْ أَنْضَجَتْ غِيظاً قَلْبَهُ      قد غَمَى لِي مَوْتاً لَمْ يُطْعَمْ  
وِيرَانِي كَالشَّجَا فِي حَلْقِهِ      عَيْراً مَخْرُجُهُ مَا يُنْتَزَعُ  
مُرْزَبْدٌ يَخْطُرُ مَا لَمْ يَرَنِي      فَاذَا أَسْمَعُهُ صَوْتِي أَتَقَمُّعُ  
لَمْ يَضِرَّنِي غَيْرَ أَنْ يَحْسَدَنِي      فَهَوِيزَقُو مِثْلَإِزَقُوا الضُّوْعَ (١)

وبذلك تم الصور المزرية التي يرسمها له بعد أن ترك في النفس ظلالاً واضحة ،  
وفي الحس صوراً شاخصة ، فيها كل جمالها الفني الذي يتيح التصوير والتخيل .

ويكثر التصوير في الشعر الجاهلي ، ويقبل في الشعر الاسلامي على عكس  
ما كان متظراً بعد وجود القرآن بين أيديهم ، والطريقة التصويرية غالبة فيه .  
ولكن قاتل الله « المعاني ! » ، لقد أصبحت كل هم الشعراء ، وغلبت طريقة العلم  
على طريقة الفن ، فتقهقر الأدب العربي من هذه الناحية ، بجانب خطواته التي  
تقدمها في نواح أخرى .

---

(١) الضوع : ذكر الضفدع .



فإذا نحن تجاوزنا ابن الرومي — وهو فريد في تاريخ الأدب العربي كله — لم  
نعثراً إلا على فلتات في ديوان كل شاعر ، قام فيها التعبير بمهمة التصوير .  
فلتات قد تكون مائة ، وقد تكون ألفاً ، ولكنها تبدو ضئيلة جداً بين ملايين  
الآيات من الشعر العربي على عمر الأجيال .

وإن أجود ما وقع للشعراء الإسلاميين كذلك ، فهي الآيات التي عبروا عنها  
بطريقة التصوير والتخييل . مثل بيت مسلم بن الوليد :

تمشي الرياح به حبرى موله حبرى تلوذ بأكناف الجلاميد  
وما فيه من تشخيص وخلع للحياة على الرياح ، وصورتها موله حبرى تلوذ  
بأكناف الصخور مثل بيتي كثير :

وإني وتهيامي بعزة بعد ما تخليت عما يتنا وتخلت  
لكالرمحي ظل القمامة ، كلها تها منها للمقبل استقلت  
وما فيها من حركة متخيلة : حركة حسية في الطبيعة ، تقابلها حركة شعورية  
في النفس ، تتفقان وتتسقان .

ومثل بيتي المتتي :

وقفت وما في الموت شك لواقف كأنك في جفن الردى وهو نائم  
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثررك باسم  
وفيها مشهد استعراضي متحرك ، يضاعف جمال المعنى الذهني المجرد .

ومثل بيتي المعري الفريدين :

رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من نزاحم الأضداد  
ودفين على بقايا دفين في طويل الأزمان والآباد

وما فيها من سخرية مصورة شاخصة ، تتسق مع السخرية النفسية بالأحياء  
ومطامعهم ومطامعهم ، وعداوتهم وخصوماتهم ، ومراتبهم وطبقاتهم .. !

أو كيته المعجب الفريد :

خفف الوطاء ما أظن أديم الأثر ض إلا من هذه الأجساد  
ذلك الذي يقرؤه القارئ قدب على مدى البصر في خياله شخوص ورفات  
وتنبعث في النفس صور شتى وسمات !

★ ★ ★

ولعل من كمال البحث في هذا الموضوع أن نعرض نماذج أخرى من الشرق  
والغرب ، ومن القديم والحديث ، غير القرآن الكريم — في مستواه الرفيع —  
وغير الشعر العربي في الجاهلية والإسلام .

جاء في « العهد القديم » كلام عن لسان « الجامعة بن داود » قال :

« باطل الأباطيل . الكل باطل . ما الفائدة للإنسان من كل تعب الذي يتعبه  
تحت الشمس ؟ دور يمضي ودور يجيء ، والأرض قلقة إلى الأبد . والشمس تشرق  
والشمس تقرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب إلى الجنوب ،  
وتدور إلى الشمال . تذهب دائرة دورانا ، وإلى مداراتها ترجع ، وكل الأنهار تجري  
إلى البحر والبحر ليس يملأ . إلى المكان الذي جرت منه الأنهار ، إلى هناك  
تذهب راجعة . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل ، العين  
لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلئ من السمع . ما كان فهو ما يكون ، والذي  
صنع فهو الذي يصنع ، فليس تحت الشمس جديد . إن وجد شيء يقال عنه : انظر  
هذا جديد . فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا . ليس ذكر الأولين .  
والآخرون أيضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم .

« أنا الجامعة . كنت ملكاً على إسرائيل في أورشليم . ووجهت قلبي للسؤال  
والتفتيش بالحكمة عن كل ما عمل تحت السموات . هو عناء ردي جعله الله لبني  
البشر ليعنوا فيه .

« رأيت كل الأعمال التي عملت تحت الشمس ، فإذا الكل باطل ، وقبض الريح  
الأعوج لا يمكن أن يقوم ، والنقص لا يمكن أن يجبر . أنا ناجيت قلبي قائلاً : ها أنا

قد عظمت وازددت حكمة أكثر من كل من كان قبلي على أورشليم ، وقد رأى قلبي كثيراً من الحكمة والعرفة ، ووجهت قلبي لمعرفة الحكمة ولمعرفة الحماقة والجهل. فعرفت أن هذا أيضاً قبض الريح . لأن في كثرة الحكمة كثرة النعم . والذي يزيد علماً ، يزيد حزناً ،

هذا كلام قديم ، وترجمته ترجمة رديئة من حيث الأسلوب العربي ، ولكن هذا لم يفقده كل طابعه الفني العالي .

هنا إنسان يغمره السأم والملال ، ويطويه اليأس والقنوط .

ولكنه لا يقول : إنه ملول سأم ، ولا إنه يائس قانط ، إنما يرسم لك صورة الحياة والأشياء في نفسه ، ويدعك ترى نفسه في هذه الصور والأشياء :

الكل باطل . وحركة الحياة مكرورة معادة ، لاشيء جديد تفتح له النفس ويتطلع له القلب . الأرض قائمة إلى الأبد ، والشمس تشرق والشمس تقرب وترجع إلى موضعها حيث تشرق . والريح كذلك . تذهب دائرة ، وإلى مداراتها ترجع . والأنهار تجري إلى البحر ، والبحر ليس بملاّن ... فالطبيعة هنا — من خلال هذه النفس — يغشيها السأم والملال والتكرار العقيم .

ثم ماذا ؟

ثم هذا هو الإنسان . تقصر كلماته عن التعبير عما في نفسه ، والعين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتلئ من السمع ، فهو عبث كله ما يحاول من الكلام والنظر والسمع ، وسائر ما تهتم به الجوارح والوجدانات . على أنه ليس هناك جديد تحت الشمس ، كل ما يكون فقد كان . وما يزيد عبث المحاولة لأي شيء في هذه الدنيا، أن ليس ذكر للذين كانوا والذين سيكونون ، فالكل ينسى ويُطوى في تيه النسيان...! الكل باطل ، والمحاولة عبث ، فالأعوج لا يقوّم ، والنقص لا يحير . والحكمة عبث كذلك ، فهي مصدر النعم ، والذي يزيد علماً ، يزيد حزناً .

هنا صورة نفس ، تلقي ظلها على الحياة والأشياء ، فتطبعها بطابعها ؛ يراها الرائي فتؤثر في حسه ، وتنطبع في نفسه ، لأنها نفس إنسان ، لا تركيبة ذهن .



وهنا تشترك طريقة الاحساس مع طريقة التعبير ، في التصوير والتظليل ، وفي إبراز نفس إنسانية من وراء الألفاظ ، ومن بين السطور .



وفي ظل هذه الصورة تقرأ قطعة لـ «توماس هاردي» الشاعر الانجليزي الحديث (١):  
« إذا طلع الفجر ، ونظرت إلى الطبيعة المصبحة ، جدولا وحقلا وقطيعاً وشجراً  
موحشاً ، رأيت كأنما هي أطفال مكبوحة على مقاعد الدراسة تشخص إلي ، وكأنما  
قد طالت عليها ثقلة الأستاذ في أساليه ، فبردت حرارتها ، ورائت على وجوهها  
السامة والضجر والاعياء ، وكأنما تهمس بسؤال كان مسموعاً ثم تخافت حتى  
لا تنبس به الشفاء : عجياً ! عجياً ! لا انقضاء له أبد الزمان ! ما بالناس نحن نقوم في  
هذا المكان ! أتراها حماقة جليلة قادرة على التكوين ولكنها غير قادرة على القصد  
والترسيم . خلقتنا في مزاج ، ثم تركتنا جزافاً لما تنجيء به الصروف ؟ أم تراها آلة  
لا تفقه ما نحن فيه من الألم والشعور ؟ أم ترانا بقية من حياة إلهية قديمة تموت ،  
فقد ذهب منها البصر والضمير ؟ أم تراها حكمة عالية لم تتركها العقول ، ونحن في  
جيشها » فرقة الفداء ، والقلبة المقدورة للخير على الشر مقصدها الأخير ... »

« كذلك يسألني من حولي ولست أنا بالحبيب ، وما تبرح الريح والمطر  
والأرض في الظلام والآلام كما كانت وكما سوف تكون ، وما يبرح الموت يمشي إلى  
جانب أفراح الحياة »

والأستاذ العقاد تعليق على هذه القطعة ، نكتفي به ، فهو يقول :

« إننا نضرب المثل الأعلى للبلاغة الشعرية بهذه القطعة التي تلوح له ( يعني  
القارئ الذي تهمة المعاني لا الصور النفسية ) هزيلة ضامرة لا تساوي بيتاً من ابن  
نباتة ، ولا شطرة من صفي الدين !

« لأننا نعلم أن الشاعر أراد أن يمثل بها » حالة نفسية ، تحيك بنفسه ، فمثلها  
لنا أحسن تمثيل . أراد أن يصور لنا ملالة النفس العارفة بأسرار الحياة ونواميس  
الوجود ، فصورها في سكون لا ادعاء فيه ، وإيجاز لا خلل فيه ، وبساطة يخططها  
الجاهل ، فيحسبها من غثائفة الفضول . فهو رجل نظر في عبث العواطف وعبث  
الحوادث وعبث النواميس ، فتولاه الضجر ، وتفرقت نفسه ، ثم ثابت إلى السكينة  
والتسليم ، فم يحزن الحزين ، ويفرح الفرحان ، وفيم ينخدع الناس لهذه الآمال  
الكاذبة ، ثم لا يزالون ينخدعون بها ، وهم يعلمون أنهم مخدوعون ؟ في لاشيء.. الخ ،  
هذا غودج من التصوير والتظليل ، الذي تراءى من خلاله « حالة نفسية »  
تشارك في رسمها طريقة الاحساس ، وطريقة التعبير ...



وزجع إلى ( العهد القديم ) فنختار مقطوعة من « نشيد الأنشاد » المشهور .  
تقول « شوليت » بطلا هذا النشيد :

« كالتفاح ين شجر الوعر ، كذلك حيبي بين البنين . تحت ظله اشتيت أن  
أجلس ، وثمرته حلوة لخلي ، أدخلني إلى بيت الخمر وعلته فوقى حبة . أسندوني  
بأقراص الزيب ، أنمشوني بالتفاح فاني مريضة حبا . شماله تحت رأسي ويمينه تعاتني .  
أحلفكن يا بنات أورشليم بالظباء وبأيائل الحقول :

ألا توقظن ولا تتبهن الحبيب حتى يشاء !

« صوت حيبي . هو ذا آت طافراً على الجبال ، قافراً على التلال . حيبي هو  
شبيه بالطي أو بغنقر الأيائل . هو ذا واقف وراء حائطنا ، يتطلع من الكوى ،  
يصوص من الشبايك . أجاب حيبي وقال لي : « قومي يا حييتي يا جميلتي ، وتعالى .  
لأن الشتاء قد مضى ، والطر مر وزال . الزهور ظهرت في الأرض . بلغ أوان القصب ،  
وصوت اليلامة مسمع في أرضنا . التينة أخرجت فجها ، وقمال الكروم رائحتها .

قومي يا حبيتي يا جميلتي ، وتعالى يا حمامتي في محاجي الصخر ، في ستر المعازل ،  
أريني وجهك ، أسمعني صوتك . لأن صوتك لطيف ووجهك جميل .

« خذوا لنا الثعالب الصغار المفسدة للكروم ، لأن كرومنا قد أقمعت .

« حبي لي ، وأنا له . الراعي بين السوسن إلى أن يفيح النهار ، وتهزم  
الظلال . ارجع واشبه يا حبيبي الظي أو غفر الأيائل على الجبال المشمسة ،

ويقول حبيبها الراعي في مقطوعة أخرى من النشيد :

« ما أجملك وما أحلاك أيتها الحبية بالذات . قامتك هذه شبيهة بالنخلة ،  
وثدياك بالعناقيد . قلت : إني أصعد إلى النخلة وأمسك بعذوقها ، وتكون ثدياك  
كعناقيد الكرم ، ورائحة أنفك كالنفايح ، وحسك كأجود الحر ، السائنة المرققة  
السائنة على شفاء النائمين ! »

ثم تقول هي :

« أنا لحبيبي وإلى اشتياقه . تعال يا حبيبي لنخرج إلى الحقل . ولبت في القرى ،  
لنكرن إلى الكروم ، لننظر : هل أزهر الكرم ؟ هل تفتح القعس ؟ هل نور  
الرمان ؟ هنالك أعطيك حيي . اللقاح يفوح رائحة ، وعند أبوابنا كل النفائس من  
جديدة وقديمة ذخرتها لك يا حبيبي . »

فهنا صورة للحب الفطري ، كأنما هو قطعة من حب الطبيعة ، يفتح حين  
تفتح ، ويفوح حين تفوح . الحبيب فتى يقفز من فوق التلال المشبعة كالأيئل ،  
والحبية كالنخلة الفائحة المتفتحة ، أو ظيائها وأيائلها الطافرة . أو يمامها في محاجي  
الصخر وستر المعازل . ثم :

« لننظر هل أزهر الكرم ؟ هل تفتح القعس ؟ هل نور الرمان ؟ هنالك  
أعطيك حيي ! اللقاح يفوح رائحة . وعند أبوابنا كل النفائس من جديدة وقديمة  
ذخرتها لك يا حبيبي ،

وهذا انتهى الاحساس بحوية الطبيعة ، والاستجابة كما تستجيب الطبيعة وفي



إبانها المناسب وأولتها المعلوم . وكل هذا من خلال الصور والظلال التي يرسمها التعبير للطبيعة وللنفس الانسانية على السواء . وهي أعلى في آفاق الفن على كل دعاء بالفن على طريقة المعاني الذهنية التي تكاد تكون الوسيلة الوحيدة للتعبير في شعر العذريين وغير العذريين ، فباعد الفلتات التي لا تكون القاعدة وإنما تكون الاستثناء القليل .



وفي ظل هذه المقطوعة القديمة تمثل قطعة الشاعرة الانجليزية المعاصرة المرموز لها : « لورانس هوب » تحت عنوان « في غير هذه الليلة » وقد جاء فيها (١) :

« لا . حين تشتهي استجابة الحب الكبرى  
« أقبل عليّ » والصبح يرتع في الأنوار  
« والبلابل من حولنا مشوقة تصدح بالثناء  
« بين الورود من حمرة وبيضاء »

هذه شاعرة وامرأة ، تبدو في مقطوعاتها طريقة إحساسها بفرح الطبيعة وحزنها ، وتبين الوشائج الحية بينها وبين هذه الأم الكبيرة .



عنينا باستعراض قطعة ( هاردي ) في ظل قطعة ( الجامعة ) وقطعة ( لورانس هوب ) في ظل قطعة ( شوليت ) لغرض خاص ، هو بيان مدى تأثر الشعر الأوربي وارتفاعه بكتابهم المقدس ، وهو تأثر واضح في هذه القطع جميعاً . في طريقة الاحساس وفي طريقة التعبير على السواء .

ونحن نجد القرآن ين أيدينا ، وهو يتبع في التعبير طريقة التصوير الحي ، الذي يزيد مساحة المعنى النفسية ، ويحمله صورة حية ، حتى في الأغراض الدينية

---

(١) ترجمة الاستاذ العقاد في مجموعة « عرائس وشياطين » .

البحثة . بين أيدينا هذا الكتاب المقدس يتحدث بأبرع طريقة فنية في الأداء ، فلا نتفع بها ، ونزج في اقتباس طرق تعبيرنا إلى الشعر العربي ولا سيما في العصر العباسي ، حينما تأثر الشعر بالفلسفة والمنطق ، وبرزت فيه المعاني الذهنية بروزاً واضحاً ، ولولا أصالة الطبع في بضعة شعراء في هذا الوقت ، لقضت الطريقة الذهنية في الأداء على الطابع الفني تمام القضاء .

إنني أدعو إلى تملي طريقة القرآن في التصوير والتظليل . فهي أعلى طريقة فنية للأداء . وإذا كانت وجهة القرآن الدينية ، قد جعلت هذه الطريقة خاصة بأغراض الدعوة الإسلامية ، فإن نقلها إلى عالم الأدب خليق بأن يرفع هذا الأدب إلى آفاق رفيعة ، لم تصل إليها حتى الآن . فاهلوا إلى ذلك النبع الأصيل : نبع القرآن .

في عالم الشر



## الوعي في الشعر

هل يستمد العمل الفني عناصره كلها من معين الوعي والذهن ؟ أم هل يستمد عناصره كلها من ( وراء الوعي ) وينابيع الالهام ؟ أم هل يزاوج بين الوعي وما وراء الوعي ، ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

للإجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا إلى منطق ذهني بعيد عن الواقع العملي ، إنما يجب أن نستشير كذلك التجارب العملية التي عايناها بعض رجال الفن ، فلا نقضي في الأمر ، في غيبة شهوده عن المجريين !

وحين نقول : ( عناصر العمل الفني ) لا نفي أن هذه العناصر منفصلة ، أو أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد . ولا تقع في الغلطة التي وقع فيها القدماء كما وقع فيها كثير من المحدثين ، حيناً راحوا يقسمون الكلام الفني إلى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون . أيها يكون فيه الابتكار ، وبه يكون تقويم الكلام . ذلك جدل لا يؤدي إلى شيء ، فالعمل الفني كله وحده لا يقوم أحد عناصرها بذاته ، ولا يرى منفصلاً عن بقية العناصر .

فإذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة ، فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور . تلك حقيقة أود تقريرها بقوة ، وعندئذ لا يصبح من الخطر أن نتحدث عن عناصر العمل الفني المسمى بالشعر .

كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم . وسر هذه المراحل قد يساعدنا على تبيين العناصر التي تبرز في كل مرحلة منها ، بروزاً خاصاً . فهناك في أول المراحل ، مؤثر ما يقع على الحس أو النفس ، فيسبب انفصالاً على وجه من الوجوه . هذا المؤثر قد يكون حادثاً مادياً ، أو حالة شعورية أو شيئاً

ما بين هذين الطرفين المتباعدين . فقد يكون منظرًا تقع عليه العين ، أو صوتًا يتسرب إلى الأذن ، أو تجربة نفسية تمر بالشاعر ، أو حكاية تجربة وقعت لسواه ، إلى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التي يتعرض لها الفرد ، وتعرض لها الانسانية في جميع الأزمان .

وهناك في المرحلة الثانية ، استجابة لهذا المؤثر في صورة انفعال . وهذه الاستجابة تكيف بعوامل كثيرة ، منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية المتأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الماضية ، وعدد ضخم من العوامل التي تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعا بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .

هذا الانفعال الشعوري ينصرف معظمه إلى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين ، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون ، بينما معظمه ينصرف على صورة أخرى ، هي الصورة الفنية التي نسمي لونا منها بالشعر . فكيف يتم هذا في الشعر خاصة ؟

إن هذا الانفعال يتبلور في صورة لفظية وإيقاع موسيقي ، يمتزج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج ، ويؤديان في اتحادهما إلى كلام ذي موسيقية خاصة ، يرمز إلى الخواطر والمشاعر التي صاحبت ذلك الانفعال في النفس ، ويصور كذلك الجو الشعوري الذي عاش الانفعال فيه . وإذا نحن سمينا جانباً من هذه الخواطر والمشاعر « معاني » فإن جانباً منها لا تشمل هذه التسمية ولا تدل عليه ، وذلك هو جانب الجو الشعوري الذي عاشت فيه هذه المعاني ، واكتسبت منه ألوانها ودرجة حرارتها ومقدار اندفاعها ، ومدى ما ترمز إليه في النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ إلا رموزاً له ، تشير إليه ولا تعبر عنه ، إنما يعبر عنه ذلك الإيقاع الموسيقي العام ، كما تعبر عنه الظلال الخاصة التي تلقينا الألفاظ بجرسها أو بالصور التي تنبعث منها ، والتي هي زائدة في الحقيقة على معناها اللغوي الذي يفهمه الذهن منها .

مما تقدم نستطيع أن نحدد — على وجه التقريب — عمل الوعي وما وراء الوعي في الشعر . فنستطيع أن نقول : إن الشعر يستمد معظم مؤثراته وانفعالاته من وراء الوعي ، وإن الوعي إنما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التي لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة تعبر عن معاني خاصة ، وتنسيقها على نحو معين لتنشئ وزناً معيناً وقافية معينة .

ولكن هذا القول لا يمضي على إطلاقه . ففي حالات شعورية خاصة ، يبلغ فيها التأثير والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلاوعي كامل ، لأن الانفعال يستدعي الألفاظ والمبارات بطريقة شبه تلقائية . وهذه هي أجمل لحظات الشعر بلا جدال .

ولا معنى لأن ينكر أحد هذه الحالة الواقعة لجرد بناء نظريات منسقة . ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتكان إليه . « فالصنعة » على النحو الذي يفسره بها بعض من كتبوا في الموضوع تكاد تلغى في حالات شعورية كثيرة . وإغفال هذه الحالات لا يكون إلا مجرد انسياق وراء رأي مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

ثم إن الإيقاع الموسيقي الذي يتألف جانبه الظاهري من الوزن الخاص — وهو البحر — وجانبه الباطني من جرس الألفاظ ، ومن الإيقاع الناشئ من قواها على نحو معين ، يستقي في حالات كثيرة من وراء الوعي ، فكثيراً ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين ، وينسق ألفاظه في تعبير معين ، دون وعي كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيدة .

وهذا يجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الإيقاع الموسيقي في الشعر . بوصفه جزءاً من العمل الفني يصور أجمل جانب فيه وأصدق ، وهو تصوير الجو الشعوري الذي عاش فيه الشاعر حين كان ينظم قصيدته ، وتقل القارئ أو المستمع إلى هذا الجو بعد انقضائه بعشرات السنين أو بآلافها !

ولاشك أن هذه النظرة إلى الإيقاع الموسيقي تختلف عن نظرة المدرسة



العقلية في الشعر العربي ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء . فالمدرسة العقلية أصغرت من قيمة الإيقاع الموسيقي جملة ، في سبيل تحقيق المعاني ودقة الأداء . والمدرسة الأسلوبية عنت بحلاوة الإيقاع وسهولته أو فحولته ، دون أن تلقي بالها إلى التناسق بين لون الإيقاع والجو الشعوري العام لتقصيدة . وهو الجو الذي نحس أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها ، والذي صاحب الانفعالات التي دفعته إلى النظم للتعبير عنها .

ثم إن لما وراء الوعي دخلاً كذلك في اختيار الألفاظ ، فكثيراً ما يجد الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز إلى منطقته الوعي في نفسه من حيث لا يدري ، وقد لا يكون واعياً لمعانيها بدقة وهو ينظمها ، وقد يعجب بعد انتهائه من النظم ، وعودته إلى الحالة الشعورية العادية كيف اتت هذه الألفاظ والعبارات عليه اثباتاً — كما يقول الجاحظ بحق — ثم قد يدرك فيما بعد ، أولاً يدرك ، أن لهذه الألفاظ ، أو لهذه العبارات ظلالاً في نفسه ، تتسق مع الجو الشعوري الذي نظم فيه قصيدته ، سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن إرادته ، أو بسبب استحضاره له . وحقيقة أن للوعي في الحالة الأخيرة نصيباً أوفى . ولكن الوعي قد يقف عمله نهائياً عند استحضار الجو وتخيل المؤثر . لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل ، حتى لتقلب المؤثرات الصناعية فيها إلى مؤثرات حقيقية في كثير من الأحيان ، وبذلك يتحقق الصدق الفني ، ولو لم يتحقق الصدق الواقعي .

وهذا يفسر لنا عمل الشاعر في الملحمة والمسرحية والقصة فهو استحضار للمؤثر ، وتخيل للجو ، ينقلبان — في حسه — إلى مؤثر حقيقي لا إرادة له في دفعه ! وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيما وراء الوعي للملابسات خاصة بالشاعر ، أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فللألفاظ أرواح ، ولكل لفظة تاريخ ، وليست الألفاظ إلا رموزاً للملابسات شتى متشابكة فيما وراء الوعي . وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ، ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعاني التي حملتها في تاريخها الطويل . والشاعر الملهم هو الذي يستوحي الألفاظ ورموزها

العميقة ، ويستدعيها في اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً في غيبة عن الوعي عند الشعراء الملهمين .

وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الألفاظ والعبارات ، فنرد إليها اعتبارها الذي أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الأسلوبية على السواء ، فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوي دون نظر إلى الظلال التي تلقىها الألفاظ بجرسها أو بتأريخها في عالم اللغة وعالم الاحساس ، مما يفسد الجو الشعوري الذي تعيش فيه القصيدة في بعض الأحيان ، ويحدث نوعاً من « التشاز » الموسيقي أو التصويري في السياق . والمدرسة الثانية كان همها عنوبة اللفظ وجزالة العبارة ، بدون نظر إلى هذه الملابسات التي تختلف في قصيدة عن قصيدة ، وفي حالة شعورية عن حالة ... وهكذا .



هذه القضية ليست جديدة في النقد العربي ، فلقد أثبتت في العصر القديم . فكان الأصمعي يقول عن زهير وأصحابه : إنهم « عبيد الشعر » ، لأن صناعة النظم والتجويد فيه واختيار الألفاظ وتعديل العبارات قد استغرقهم وأبعدتهم عن الطبع الذي ينظم في سهولة ويسر . وكان « الآمدي » يقول عن أبي تمام : « شديد التكلف ، صاحب صنعة ومستكره الألفاظ والمعاني وشعره لا يشبه أشعار الأوائل » ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات والمعاني المولدة ، بينما كان يقول عن البحتري : « أعرابي الشعر مطبوع على مذهب الأوائل » ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، لأنه كان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ .

ومن الحق أن تقول : إن القضية لم تعرض لهم إلا من ناحية الكد في تجويد النظم ، أو اليسر في الأداء . ومن ناحية الاعتماد على التصورات الحسية ، أو الفوص وراء المعاني الذهنية ، وهذا جانب من القضية لا كل جوانبها . ولكتنا بهذه المناسبة لا نتردد في إشار الصور في الشعر على المعاني ، وفي إشار الانطلاق المستمد مما وراء الوعي على التعقيد الذي يصنعه الوعي في أغلب الأحيان .

ثم عرضت هذه القضية مرة أخرى في العصر الحديث ، في معرض الجدل بين  
بين مدرسة شوقي وحافظ المعنية بالايقاع الموسيقي والجمال اللفظي ، ومدرسة العقاد  
وشكري المعنية بالصدق الشعوري ، والتدقيق المعنوي .

وقيل : كلام كثير في معرض الجدل ليس كله صواباً بطبيعة الحال .

ونحن في هذه المناسبة لا نتردد في أن نرد إلى الايقاع الموسيقي والجمال التعبيري  
اعتبارهما — ولكن على أساس آخر غير الأساس الذي يفهمه الشوقيون  
والتعبيريون على العموم — وأن نقول : إن الصدق الشعوري لا يبدو كاملاً في الشعر  
إلا إذا اكتمل فيه الايقاع الموسيقي ، وإلا إذا اتسقت ظلال الألفاظ والعبارات  
مع هذا الايقاع ، وتناسقت جميعاً مع الجو الشعوري للقصيدة . وذلك هو الكمال  
الفني الذي يحتل حين ينهار أحد أركانه ، لأن انهياره يخل بتناسق الصورة الفنية .

وكما فاض الشعور فطنى على الوعي ، وانطلق يستمد من الرواسب النفسية ،  
ويستوحي الظلال الشعورية ، كان يجري في ميدانه الأصيل ، وينشئ أجلاً آثاره ،  
وذلك مع عدم إغفال مقومات الشعر الأخرى من عمق وسعة واتصال بالحياة  
وتفاد إلى الأسرار الكونية الخالدة .



## النفس الانسانية

### في الشعر العربي

حينما فرغت من قراءة مجموعة الشعر الموسومة باسم « عرائس وشياطين » من مختارات الأستاذ العقاد ، التي جمع فيها طائفة من الشعر العربي والشعر العالمي ~~لي وأيان متناقضان~~ : ففي أثناء القراءة الأولى السريعة ، ولم أكن قد انتهيت بعد من المجموعة ، ولم أكن قد تبينت مواقع قصائدها ومقطوعاتها في نفسي . في هذه القراءة التي يلتفت فيها الذهن إلى أكثر الأشياء التماها ، يلتفت فيها الحس إلى أشد الأصوات تصدية ... عندئذ قلت : إن الشعر العربي يستطيع أن يقف على قدميه أمام الشعر العالمي .

وحينما انتهيت من قراءة المجموعة ، وخلوت إلى نفسي أتبين موقع كل قطعة وقصيدة ، وألح وراء الألفاظ والمعاني ما ترسمه من ظلال إنسانية ، وما تصوره من حالات نفسية . عندئذ أشفت من أن تشيل كفة الميزان بالشعر العربي ! ... فأي الرأيين هو الخطأ ، وأيها هو الصواب ؟

مرجع الحكم في هذا هو طريقة إحساسنا بالحياة ، وحقيقة مطلبنا من الشعر . فأما أنا فلا أتردد في القول بأن الحياة في صميمها إن هي إلا انفعالات واستجابات ، وعواطف وحالات نفسية ، وأن الأفكار والمعاني إن هي إلا بلورات صغيرة على سطح الحياة ، وكثيراً ما تكون معوقات لجريان الحياة ، وإن كانت في أحيان قليلة تساعد على التعمق والنفاذ ، كالحصوات المتبلورة في مجرى الماء !

وليس « الانسان » الراقى هو الذي تستهويه المعاني المجردة ، والأفكار المتبلورة — كما يعتقد الكثيرون — ولكنه الانسان الذي يتعمق حسه أدق الشاعر وأجلها ، والذي يدرك نبضات الحياة وانفعالاتها ، والذي يتخذ من ذلك كله غذاء لحسه وفكره جميعاً .

والشعر هو نبضة قلب قبل أن يكون لمعة فكر ، وهو خفقة حياة ، قبل أن يكون فكرة ذهن ، وهو حالة نفسية قبل أن يكون قضية فكرية ، وهو ظلال إنسان قبل أن يكون التماع أفكار ، ووسوسة أفئدة قبل أن يكون رنين ألفاظ .

فاذا نحن نظرنا إلى الشعر العربي بهذه العين في مجال الشعر ، وجدناه فقيراً في الظلال الانسانية ، والحالات النفسية ، بمقدار ما هو غني بالأفكار والمعاني والاستجابات الحسية المباشرة ، التي لا تتعمق النفس الانسانية إلى مدى بعيد .

والتعبير العربي وبخاصة في الشعر تعبير مباشر أقرب ما يكون إلى الاستجابة الحسية ، فهو يؤدي الفكرة أو المعنى ، ثم لا تلح وراءه مخلوقاً إنسانياً إلا نادراً . إنك تلح ولا شك فكراً وحساً ، ولكن « المخلوق الانساني » الذي يشتمل الفكر والحس ، ويشتمل بجوارها حياة آدمية كاملة ، قلما تلح به وراء التعبير .

ولقد خيل إليّ مرة أن هذه اللغة نبتت في الظهيرة على صحراء مكشوفة . فهي في شعرها لا تلقي حولها ظلاً . ليس هناك ما يسمونه « بين السطور » كل لفظ وكل تعبير يقابله معنى أو فكرة ، ثم لا شيء وراء المعنى ووراء الفكرة . لا ظل ، لا صورة لا رؤى سحرية تثير في النفس شتى التخيلات وشتى الاهتزازات .

وبمقدار الغنى في الأفكار والمعاني الذي تضمنه الشعر العربي ، كان الفقر في الرؤى والأحلام ، وفي الصور والظلال ، وفي الحالات النفسية ، والملاحم الانسانية ، وهذا هو مفرق الطرق بين الشعر العربي وكثير من الشعر العالمي في طريقة التصوير والتعبير .

حتى شعر الغزل عند المذريين ، قلما تجد فيه وراء اللفظ إلا المعنى ، ووراء التعبير إلا الفكرة . قلما تلح الحالة النفسية والملاحم الانسانية . قلما تتسع الوسوسة والهزيمة التي لا نعرف مصدرها ، ولا تدل عليها الألفاظ بذلتها ، ولكن تدل عليها الظلال التي تلقيها الألفاظ ، وتوارى خلف التميزات .

إن بيتين ساذجين ، كقول مسلم بن الوليد وقد حضرته الوفاة وهو وحيد  
غريب ، وليس حوله إلا نخلة بمرجان يناجيهما فيقول :

ألا يا نخلة بالسفح من أكناف جرجان  
ألا إني وإياك بمرجان غريبان

إن هذين البيتين لنادرا المثل في الشعر العربي .

فماذا في هذين البيتين الساذجين . فيها أن المعنى والفكرة يتواريان ليفسحا  
المجال للصورة الانسانية والحالة النفسية . صورة الانسان الغريب المفرد تقربه  
الغربة من كل مخلوق ، ويرهفه الانفراد إلى الأنس بكل كائن ، فيخلع الحياة عليه ،  
ويعاطفه معاطفة القريب للقريب .

وعلى هذا النحو ينبغي أن ننظر إلى الشعر على أساس ما يشير في نفوسنا من  
أحاسيس ، وما يرسم تخيلاتنا من صور ، وما يطلق لنا من أعيان الفكر المحسوسة  
المحدودة ، ويصلنا بصور الانسانية وبالحياة المكنونة . وذلك فيما أعتقد واجب  
شعراء الشباب . ولكن حذار أن نفهم من هذا ما يفهمه بعضهم من تلك الفوضى .  
إن الشعر — مع هذا — ليس تهيؤات مخبول ، ولا تهاويل مذهول . والحالات  
النفسية المطلوب تصويرها ، ليست هي خلط المجانين ، وتداخل الاستعارات  
وتراقص التعبيرات . إن بين الشعر وهذه « التهيؤات » بعداً سحيقاً ، فإذا لم يكن  
بد من هذا البلاء فلا ، والشعر العربي القديم ، بذهنيته وتجريده ، أقوم وأهدى ،  
وأخلد فناً !



وإلى القراء بعض الأمثلة الحاسمة بين المعاني والأفكار ، والحالات النفسية  
والصور الانسانية في قطعة من مجموعة « العرائس والشرائط » ، للشاعر الانجليزي  
الحديث « هوسمان » بعنوان « إلى السوق أول مرة » وقد استشهدت بها قبل ذلك  
في « طريقه الأداء في الفن » وهي تصلح للاستشهاد بها هنا — من جانب آخر —  
على تصوير الحالة الانسانية من وراء العبارات والألفاظ .



« يوم أنشأت أذهب إلى الأسواق ، أوائل عهدي بالأسواق

« كانت الدراهم في الكيس جد قليل

« وكم طال بي النظر وكم طال بي الوقوف

« على أشياء في السوق لا تنال ،

« تغير الزمن اليوم ، فلو أردت الشراء لا شترت

« هنا الدراهم في الكيس ، وهناك أشياء الأمس في السوق

« ولكن أين يا ترى ذلك الفتى المحروم ،

« طالما شك قلب الانسان ، لأن ( اثنين واثنين : أربعة ) لا هي ثلاثة كما

نوردها حيناً . ولا هي خمسة كما نوردها بعد حين . وأحسبه سيشكو إلى آخر

الزمان ، .

فبقياس الأفكار والمعاني ، هذه المقطوعة لا شيء ! إن معانيها قريبة قريبة ،

فهي لا تزيد على قولهم : ( كل ممنوع محبوب ) و ( كل ما تملكه اليد تزهد

النفس ) و ( ما كل ما يتمنى المرء يدركه ) .

ولكن أين هذا من تلك الأحاسيس الانسانية الخالدة الغامضة التي تثيرها

هذه المقطوعة في نفس كل ( إنسان ) عانى ما عاناه الشاعر من « أن اثنين واثنين

أربعة لا هي ثلاثة ، كما نوردها حيناً ، ولا هي خمسة كما نوردها بعد حين ، وأحس

بجلاوة التنشي وزهادة المشتبه بعد حين . واضطرب بين واقع الحياة الجامد الدائم ،

ورغائب النفس المتحولة ، التي تستند للشوق المجهول الذي ينكر الواقع الجامد

المحتوم !

ليس المعنى هنا هو المهم ، إنما هو الخلق الأدبي الذي تحس ديب انفعالاته

ووسوسة وجداناته ، وليست الفكرة التي تحويها المقطوعة هي المهمة ، وإنما هي

الصورة المترائية بين الظلال الشفيفة .

وفي المجموعة قطعتان متقاربتان في الموضوع ، فاستعراضها معاً قد يكون أقرب إلى توضيح الفروق .

فأما القطعة الأولى ، فهي لابن زهر الأندلسي بعنوان : « في المرآة » :

إني نظرت إلى المرآة أسألها      فأنكرت مقلتي كل ما رأنا  
رأيت فيها شيئاً لست أعرفه      وكنت أعهد فيها قبل ذاك في  
قلت : أين الذي بالأمس كان هنا      متى ترحل من هذا المكان متى؟  
فاستجبتني وقالت لي وما نطقت:      قد كان ذاك ، وهذا بعد ذاك آني!

وهي أبيات جيدة في موضوعها ، ولفتة لها قيمتها ، ووقفه بين صورتين من صور الحياة أجمل ما فيها أن إحدى الصورتين تنكر الأخرى وهي تكلمتها . وذلك أقصى ما نستطيع أن نسند إليه من المزايا ، مع الاعتراف بأننا نضيف إليها من أنفسنا بعض ما قد تقصر عنه ألفاظها !

ولكنها مع هذا ، وقفت عند الحس لا تمدها إلى أغوار النفس . فهذا شاعر لا يدرك الفرق بين الفتى الذي كانه والشيخ الذي صار له إلا حين يقف على المرآة ، فيرى تير الملامح وتنكر السمات - وهذه أمور مردها إلى الحس - فإذا علم بهذا الانقلاب الظاهري لم يتجاوز به إلى التفتيش في اتجاه النفس عما هنالك من انقلابات . ولم يثر في نفسه أشدات الذكر ، وألوان الخواطر التي تتلجج في نفس « الإنسان » وترد على الخاطر ولو لم ينظر في المرآة !

ولا أحب أن أنكر جمال اللفظة في قوله : « متى ترحل من هذا المكان متى؟ » ، فانه نبضة « إنسانية » لها قيمتها ، ولكنها نبضة واحدة ، تكاد تلتني بزمضات الذهن ، ولفتات الفكر ، وأياً ما كانت ، فهي قبض مرة واحدة ، ثم تجمد بلا حراك !

على مقربة من هذه القطعة في الكتاب ، قطعة أخرى للشاعرة الانجليزية « أليس مينل » تحت عنوان : « خطاب فتاة إلى المعجوز التي ستكونها بعد سنين »

وهي مقطوعة طويلة . ولكننا سننقلها كاملة ، لأن الاجتزاء يعض منها دون  
بعض لا يجدي . فهنا « إنسانة » تطل بشر منى على شطر ، وتظر بعين الفتاة  
الناصرة العائشة ، إلى العجوز المستكنة الفانية ، فلا تستطيع أن تناسك أمام  
الصورة التي تستحضرها بين الخيال ؛ فترثي لنفسها بنفسها ؛ وتشتبك الأحاسيس  
والمشاعر ، وتظل رائحة جائية بين المستقبل الأعجب المظلم ، والحاضر المنصر  
النير ؛ وتعرض أمام خاطرها شريطاً حافلاً بالخواطر والأحاسيس ، وهي بين ذلك  
كله ( الانسانة ) و ( المرأة ) في مخلوقة واحدة ، وهذه هي المقطوعة :

« اسمي ! أيتها المرأة التي أبلتها السنون  
« إذا طويت يدك الناحلة على هذا القرطاس  
« فاذكري تلك التي باركتها بلمساتها وقبالتها ،

★ ★ ★

« أفاديك : يا أماء ، فإن أثقال السنين كسرتك  
« بل أفاديك : يا بنتاه ، فإن ذكرى الزمن أيقظتك  
« ومن أطوار قلبي ، يخلق الزمن كل ما فيك ،

★ ★ ★

« آه . أيتها السائمة المكدودة ، إن الصبيحة في السماء لشمطاء  
« أفلا تذكرين السحب كيف تساق ؟  
« أترينها كانت تهدأ عند الغيب ،

★ ★ ★

« تمهلي هنية في ختام مطافك الطويل



« فان في هذه الساعة الموحشة  
« لألفه لساعة التدبر والتذكار ،

★ ★ ★

« يؤلمك أيتها الصامته الخائفة تذكيري إياك  
« بتلك الهضاب - هضاب الشباب - التي عصفت عليها السماء  
« وتلك الأعاصير الأوابد من القوة والعافية ، التي خطفتها وراءك  
« اعلمي أن البطحاء الموحشة التي تدرجين فيها الآن  
« إنما هي دنيا مساء صموت  
« وتأملي في تلك القمم المغشاة ، إنها تسفر عن صباح ،

★ ★ ★

« اسمعي . . . هاتيك رياح الجبل تهب بالنيوت  
« وهاتيك القمم على غرة تتألق بالشعاع  
« حشاي أن أدعك تذهين - ناسية - إلى الموت ،

★ ★ ★

« ليتني أعلم أي جانب من قلبي هذا المضطرب سيتبعك  
« إلى حيث الرياح لا تعصف ولا تنهزم  
« وحيث أزهار الجبال الصبية لا تعيش ولا تجود ،

★ ★ ★

« ولكن دعي خطائي وفيه ما فيه من خواطرك المفقودة  
« ينبئك كيف كانت الطريق في بداية الطريق  
« ويصحبك إلى الغاية . حين إلى الغاية تتبين ،

★ ★ ★

« آه . رب ساعة من ساعاتك تقودك فيها خواطري  
« فما تشعرين إلا والرياح من وطنك القديم تحوم حواليك  
« وإن أخفاك عنها الزمن والظلام والسكوت ،

★ ★ ★

« تقول لك : كم جاشت بالفتاة هذه الذكريات  
« وكم رانت على الصباح ظلمات هذه الظلال  
« وكم خيم عليها هذا الحزن الذي تفارقينه بقلب حزين ،

★ ★ ★

« وبعد فمالي أقفوك بخواطري هذه ليت شعري !  
« إن الحياة تتبدل ، وإنك مع الأيام تتبدلين  
« فيا أيتها الطبيعة التي لا تتبدل . ليتك تردني إليها فؤادي الضليل ،

★ ★ ★

« ستعود إلينا نسباتها بقبلائها  
« وستسري إلينا في المساء كأنها قبلة في الصباح  
« وسينفث الصيف نعمته التي لا يغيرها الزمان ،

★ ★ ★

« ونحن وقد تبدت لنا لحظة بعد لحظة ، ونسبات بعد نسبات  
« تتبع إحدانا الأخرى في شتى المسارب والدروب  
« على نفحات الطفولة الخالدة التي تآرجح بها الرياحين أطفال الخلود ،

★ ★ ★

« وما أكتب إليك هذا الخطاب المستطعم الناظر إلى النيوب

« لأموه لك النبول باكليل من المجد والفخار  
« وأحف هذا الذئواء بشارات النصر والنجاح ،

★ ★ ★

« كلا إنما هو شباب واحد وينطوي من الحياة الضياء  
« إنما هو صباح واحد وينشى النهار السحاب  
« إنما هي شيخوخة واحدة تتلاقى فيها الأشجان والهموم  
« جموعاً وراء جموع .

★ ★ ★

« صه يا لساني ، إن كلماتي أسالت عبرات عينيك  
« صه صه . فما أغزر ينبوع الدموع  
« يا للجفون البائسات . فما أسرع ما تبكي وهي قريبة إلى الرقاد ،

★ ★ ★

« عذراً للفتاة ؟ لقد وسوست لها زوة من غرائب نزوات الشباب  
« أيتها المرأة البائسة ! ألتى من يدك هذا الخطاب  
« إنه حطم قلبك فأنسى أتى كتبتك إليك ،

★ ★ ★

« إن التي كانت تنظر منك إلى ذلك الهيا  
« هي الآن تلمس براحة البنوة شعرك المشتعل  
« وتبارك هذا الشفق الحزين بدموع الصباح ،

★ ★ ★



هذه هي المسارب النفسية التي سارت فيها خطرات تلك الفتاة ، وهي تصور من نفسها عجوزاً في أواخر الأيام ، وتلك هي المسالك والدروب المترجعة الطويلة. وهي ( إنسانة وامرأة ) حين تحس بخطوات الزمن هذا الاحساس ، وحين تزج بخيالها إلى المراهوب من شيخوختها - وهي في حمى منها بفورة الشباب الحاضر - ومع ذلك تفرع وتضطرب ، فتلجأ إلى خيال الذكريات التي ستمتادها في الشيخوخة المرتقة ذكريات الشباب التي « ستسري إلينا في المساء كأنها قبلة الصباح » ، فإذا هدأ روعها وتماسكت عادت تواجه « العجوز التي ستكونها » بالحقيقة المؤلمة : « إنما هو شباب واحد وينطوي من الحياة الضياء » شباب واحد . والمرأة أحسن ما تكون بوحداية هذا الشباب !

ولمّا لنمضي في تتبع هذه الخطرات النفسية في نفس هذه « الانسانة » فلا نبلغ مداها ، بأيسر ولا أوضح مما بلغته ألفاظها ، فلا ضرورة إذن للشرح والبيان .

هنا فيض إنساني من الخواج والخواطر والأحاسيس ، قلما تنثر فيها على ( معنى ) بارز ، أو فكرة مبلورة ، أو حكمة سائرة . ولكنك لا تخطيء فيها وجه « الانسان » وانفعالاته وخطراته ، تتأوج وتمتد داخل ، وتضطرب وتحتلج وتسمع فيها حركة الحياة وتلمح فيها ظلالها من وراء الألفاظ والتعبيرات .

ذلك شعر ، وشعر كله ، وشعر يحسن أن متأثر لا مقلد ، ولكن مستفيد ، في نفوس الكثيرين منا ينابيع طليقة ، تجسها الطرائق التقليدية للشعر العربي في التعبير . وإن كانت المسألة في صميمها أكبر من الألفاظ وأوسع من التعبير .

## الطبيعة

### في الشعر العربي

يُحيل إليّ من مجموعة الشعر العربي أن « الطبيعة » لم تكن إلا قليلاً متصلة  
باحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والألفة — بله اتصال المجموعة الحية —  
فهي في الغالب صلة عداًء يمثلها قول الشاعر :

وركبِ كأن الريح تطلب عندهم لها « ترة » من جذبها بالعصائب

وإن كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفي الأحاسيس المفردة لبعض الشعراء حينما  
تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الأندلسية :

وقانا لفحةَ الرمضاءِ وادٍ      سقاء مضاعف الغيث العميم  
زلنا دوحه فضا علينا      حنو الرضعات على الفطيم  
وأرشفنا على ظمأٍ زلالاً      الذئ من المدامة والنديم

وكأيات المتنبي المعجبة في وصف شيب بوّان وفيها ذلك البيت الجميل :  
يقول يشعب بوّان حصاني :      أمينٌ هذا يُسار إلى الطعان ؟!

وإن كان هذا من مقولات الحصان التي يسخر منها المتنبي !

وظاهرة أخرى تغلب في الشعر العربي ، وهي الاحساس بالطبيعة عند ألفتها  
كأنها منظر يوصف أو يلتذ ، لا شخص تحيا ، وحياة تدب . والمواقع التي أحس  
فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الاحساس الأخير تكاد تعد . فنحن إذا استثنينا  
ابن الرومي — وكان بدعاً في الشعر العربي كله — لا نكاد نعثراً إلا على أبيات  
ومقطعات يحس الشعراء فيها هذا الاحساس ، على تفاوت في قيمتها الفنية . نذكر  
منها أبيات البحري في وصف الريح التي مطلعها :

أتاك الربيعُ الطلق بمختمال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلما

وقول ابن خفاجة الأندلسي في وصف جبل :

وأرعن طمناخ الذؤابة شامخ      يطاول أعنانَ السماء بفارب  
وقورٍ على ظهر الفلاة كأنه      طوالَ الليالي ناظرٌ في العواقب  
أصخت إليه وهو آخر من صامت      فحدثني ليل الشرى بالعجائب

وفما عدا ابن الرومي وتلك الأبيات والمقطعات القليلة المتناثرة في ديوان الشعر العربي الضخم ، تكاد الطبيعة في الشعر ( تستعمل من الظاهر ! ) ؛ فهي مناظر جامدة لا وصف الحسي والتشبيه بالمحسوسات ، تملو في سلم الفن ، حتى تكون كآيات المتنبي في شعب بوان ، وتسفل حتى تصل إلى تشبيهات ابن المعتز جميعاً !

وظاهرة ثالثة : هي أن الطبيعة في الشعر العربي قد تحيا وتدب ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة ، ويلحظ خلجاتها ويحصى نبضاتها ، ولكنه هو لا يندمج في هذه الطبيعة ، ولا يحس أنه شخص من أشخاصها وفرد من أبنائها ، وأن حركته من حركاتها ، ونبضة من نبضاتها ، وأنه منها وإليها ، وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها ؛ وقلما يوجد إحساس بالطبيعة كهذا الإحساس الذي تمثله الشاعرة الانجليزية المعاصرة « روث بتر » حين تقول للموت (١) :

« لا تنادني والصيف مشرق أيها الموت !  
« إني في الصيف لن أجيب النداء  
« حين يوسوس العشب ويتأيل بأعطافه  
« لا ترفع إلي صوتك بالنداء من تلك الظلال السفلى  
« حين يحن الصفصاف ويترقرق الماء  
« حين يتوانى الجدول وينس الهواء

---

(١) من مجموعة « عرائس وشياطين . »



« حين يتموج البلاب على الأسوار  
« لا تنادني . قلت لك : لا تنادني أيها الموت في ذلك الأوان !  
« إنك عبثاً تنادي وترفع الصوت بالنداء  
« فني إبان الأزاهير النامية لن أصني إليك ،  
« لكنني سأصني إليك حين يتجرد كل حالٍ وحالية  
« ومرحياً بدعائك حين ينثر الورق من الشجر على ثراه  
« حين يسمع للسفوح فحيح في العاصف المهتاج  
« حين يسمُّ الرعاة من الشرق رائحة الثلوج  
« حين يهجر الحقل للريح تتولى حصاده  
« حين يصبح الأعصار حطّاب الوادي الذي يطيح بأعواده  
« حين يصبح البرد بذرة الأرض التي تنثرها السماء  
« حين تنفر من كل شيء ولا تنوق إلى شيء  
« ناذ يومئذ يا موت ولك الأسفاء والترحاب  
« فيومئذ أسمع وأنهض وأمضي ! .

وليس المجال هنا مجال الوقوف على مواضع الجمال الجزئية في تصوير الطبيعة في الصيف إبان الحياة ، وفي الشتاء إبان الموت ، ولا في تصوير وسوسات الحياة ووساوس الموت هنا وهناك : « حين يوسوس العشب ويتأيل بأعطافه . وحين يحن الصفصاف ويترقق الماء . وحين يتوانى الجندول وينعس الهواء » ، أو : « حين يُسمع للسفوح فحيح في العاصف المهتاج . وحين يصبح الأعصار حطّاب الوادي الذي يطيح بأعواده . وحين يهجر الحقل للريح تتولى حصاده » . . . الخ . فهذه خطرات قد تخطر للشعر العربي ، وإن لم تخطر في مثل هذه الصور ، لأنها منتزعة من بيئة الشمال .

نحن نتجاوز هذا إلى الظاهرة الكبيرة الجامعة في هذه المقطوعة . تلك هي

شعور الفتاة بأنها لا تستطيع أن تموت والطبيعة في فصل الحياة ، ولن تلي الموت إذا دعاها ، لأن الطبيعة حولها حية وهي خلية حية في جسم هذه الطبيعة النامية . أما حين يدب الموت في الأم الكبيرة ، فهذا يحس أبنائها أن لا مانع من إجابة دعاء الموت ، وذلك « حين تنفر من كل شيء ولا تتوق لشيء » ، وحين يدب الموت من الداخل تسهل إجابة ندائه من الخارج .

وفي القطعة مجال لتصوير « المرأة » التي تحسب الموت طوع رغباتها ورغبات الحياة النابضة في قلبها كأماها الطبيعة ، فهي تناديه أن ينصرف عنها الآن ، كما تنادي الخطيب والحب في تمنع وإدلال !

وقطعة أخرى لفتاة أخرى ! لـ « لورنس هوب » الرمزي لشاعرة إنجليزية معاصرة أيضاً (١) !

إن رفيق الحياة يدعوها . . . وإنما لترغب في إجابة دعوة الحب والحياة ، ولكن الطبيعة حولها حزينة والليل شاتية ، وإنما لتشعر أنها هي وهو وثمره هذه الاستجابة . إنما هم جميعاً خلايا في هذا الجسم ؛ وأن هذا الحزن الذي يدب في حنايا الطبيعة سيتسرب في « الروح الهائمة على أعتاب الدنيا تستجده فيها جثمانها » . فتنشأ الثمرة وفيها من هذا الحزن قطرات .

فلتؤجل الدعوة والاستجابة إذن إلى حين تكون الطبيعة كلها في فرح واستبشار .

« لا . . . غير هذه الليلة !

« إن المطر يقطر حزناً وانياً . . .

« عبراتٍ أسيّ تحت سماء شجية

---

(١) من مجموعة « عرائس وشياطين » .

« وعلى البعد » ابن آوى ، هزيل خافت العواء  
« يزيد القسق وحشة وعزلة

★ ★ ★

« النهر الدافق يتقدم إلى البحر بهمة الشكوى ، والظلال تؤوي إليها الوسوس  
الخفية ، وعيناى ترنوا ن نحو عينيك ابتغاء عزاء

★ ★ ★

« إن الروح الهائمة على أعتاب الدنيا تستجد فيها جثمانها ، إن دخلت من خلال  
قبلاتنا إلى حظيرة الحياة

« ورثت كل ما فى قلوبنا من أسى  
« وكل ما فى المطر المنحدر من شجن مكظوم

★ ★ ★

« لا . حين تشتهي استجابة الحب الكبرى  
« أقبل إليّ والصبح يرتع فى الأنوار  
« والبلابل من حولنا مشوقة تصدح بالنقاء  
« بين الورود من حمروبيض

★ ★ ★

« وكذلك حين يقضى الله تلك الفريضة الحلوة القدسية  
« مذعنة لمشيته الالهية كي أمنح الدنيا صورة من جمالك  
« لأسلمنها إذن إلى الدنيا ومعها فرحى فيك » !

فهذه شاعرة وامرأة . تبدو فى مقطوعتها طريقة إحساسها بفرح الطبيعة وحزنها ،  
وتبين الوشائج الحية بينها وبين هذه الأم الكبيرة ؛ وهذه هي الظاهرة التي يزيد



إبرازها . ولكن هذا لا ينسينا أن نقف مرتين أمام موضعين من مواضع الابداع في القصيدة :

الأول : طريقة الاحساس بحزن الطبيعة وفرحها : فالطر « الذي يقطر حزناً وانيا عبرات أسي تحت سماء شجية » يجتمع إلى « ابن آوى هزيل خافت العواء على البعد فيزيد الفسق وحشة وعزلة » و « النهر الدافق يتقدم إلى البحر بهمة الشكوى » يجتمع إلى « الظلال تؤوي إليها الوسوس الخفية » وكلاهما يجتمع إلى « عينها ترنوان نحو عينيه ابتغاء عزاء فلقاهما الأهداب مبللة بالدموع » ثم في الوجه الآخر : « الصباح يرتع في الأنوار . والبلابل مشوقة تصدح بالفناء » وكلمة « مشوقة » خاصة في هذا المكان . إنها لوحة متناسقة الألوان أو « سيمفونية » متوافقة الألحان ، بين الطبيعة وأبنائها الجميع .

والثاني : تلك الكناية الدقيقة البارة عن « الروح الهائمة على أعتاب الدنيا تستجد فيها جثائها » وعن « استجابة الحب الكبرى » التي ترتفع بها وترتفع حتى تجعلها « الفريضة الحلوة القدسية التي يقضيها الله » إنها كناية امرأة ، وامرأة تحب ، وامرأة شاعرة ، تجتمع كلها في سياق !



وقد توجهنا حتى الآن في الموازنة بين الشعر العربي والشعر العالمي إلى شعراء الغرب في مجموعة « المرائس والشرائط » وبخاصة الشعراء الانجليز . فلتوجه نحو الشرق أيضاً في هذه الموازنة ، ففي الشرق البعيد ، وفي مصر القديمة مثل تقدم بها مطمئنين .

يقول الشاعر الصيني « يوان مي » من شعراء القرن الثامن عشر الميلادي بعنوان « زهرة الصفصاف » :

« أزهار الصفصاف كنديف الثلوج ... إلى أين ؟

« أين تمضي جموعك الضالة مع الربيع ؟

« قلما نبالي . وأقل من ذلك ما ندري !

« إننا سبيلنا من سبيل الهواء

« حياتنا في دواماته العاصفة

« وموتنا في الهاوية هناك »

فهذا إنسان يحس بنفسه وبالناس كزهرة بين أزهار الصفصاف . « سبيلهم  
جميعاً من سبيل الهواء . حياتهم في دواماته العاصفة وموتهم في الهاوية هناك » .  
فيزيد على إحساس الغربيين بالاندماج في الطبيعة ، تلك الصوفية النائية ، طابع  
الشرق الجميل العميق البسيط ، الذي لا يكاد يبدو في الشعر العربي .

وفي المجموعة قطعة أخرى للشاعر نفسه فيها هذه الصوفية الرقيقة ، وبجانبها  
إحساس المودة الصادقة بينه وبين الطبيعة ، التي تداعبه نباتها ، وترسل عليه زحاماً  
من العطور ، وتبسم في وجهه ، وهو لا يدري من زحمة العطور عليه ، عطر الورد  
من عطر البشنيين :

« على ضفة الجدول الغربي

« تطيف بي الأحلام في العسق المزنبق

« وتداعبني نبات الريح

« وترسل عليّ زحاماً من العطور

« وتبسم في وجهي حين لا أدري

« عطر الورد من عطر البشنيين »

وتتجاوز مجموعة « المرائس والشياطين » لنقع على أغنية مصرية قديمة حيث :  
« تدعو شجرة الجميز فتاة إلى موعد حب تحت ظلالها ، واعدة أن تكون أمينة على  
أسرارها ! »

وفي الموضوع كما ترى تلك الصداقة الحلوة بين شجرة الجميز والحبيبين ، حيث  
تشارك الطبيعة في مباركة الحب . فإذا أضفنا إلى ذلك شجرة الجميز كانت مقدسة

عند المصريين لأن الهة « الخصب » « حانحور » كانت تسكنها ، وترسم مطلة بين فروعها ، زاد الموضوع قوة . فليست الطبيعة وحدها هي التي تبارك الحب ، بل الآلهة أيضاً والهة الخصب بنوع خاص !

وشجرة الجيز هذه غرسها الفتاة يدها وها هي ذي :

« تفتح فيها لتكلم

« فيكون حفيف أوراقها عذياً كالعسل المصفى

« ما أجمل أغصانها

« إنها موقرة بثار هي أشد حمرة من حجر الدم

« وأوراقها تزدان بلون خضرة البردي

« وهي تجتذب الناس إلى ظلها لأنه ذو نسيم عليل »

ثم تضع الشجرة رسالة صغيرة في يد بنت البستاني ، تعدو بها إلى الحبيسة :  
وهذه هي الرسالة :

« تعالي واقضي الوقت في ( ظلي ) (١)

« فالحديقة رفاة نضيرة

« وفيها جواسق لك

« والبستانيون يسرون ويطربون

« حين يرونك

« أرسلني العبد قدّامك

« ومعهم أدولتهم

---

(١) هذه الكلمة خاتمة في الأصل ووضناها كلمة .

« إن المرء ليسكر حين يسرع إليك  
« من قبل أن يشرب شيئاً  
« ها هم أولاد الخدم يأتون من عندك بالمواعين  
« وبالجمعة من كل نوع  
« وبالخبز من كل ضرب  
« وبأزهار الأمس واليوم  
« وبكل صنف من الفاكه المنعشة  
« تعالي واقضي اليوم في حبور  
« وغداً وبعد غد  
« ثلاثة أيام كوامل  
« واجلسي في ظلي  
« الأخ يجلس على يمينها فتسكره  
« وتصني إلى كل يقول  
« وقد اضطرب الحفل من السكر  
« وبقيت هي مع أخيها  
« ضيوفها قد انتشروا  
« يتمشون في البستان  
« ويرقدون تحت الأغصان  
« ولكني أمينة  
« ولا أتكلم بما أرى  
« فلن أقول كلمة (١) »

---

(١) من كتاب « على هامش التاريخ المصري القديم » للمرحوم عبد القادر حنظل باشا.



إن إحياء الطبيعة والاندماج في حياتها ، كلاهما مرحلة بعد أخرى . وكلتاها في حاجة إلى رصيد ضخم مذكور من الحيوية الباطنية والصوفية الروحية . وقد كانت حيوية العرب حيوية حس وذهن ، تنفق أولاً بأول في الانفعال القريب والحركة المباشرة ، والعمل المنظور . والخاطر الوحي ، والفكرة المبلورة ، فلم يبق في نفوسهم ذلك الرصيد المذكور في الباطن للتأملات والتصورات ، التي هي أعلى وأعز ما في الفنون . ولعل في هذا تعليلاً لعدم غو القصة الفنية في الأدب العربي إلا على نحو قريب من الحكاية والخبر ، ولكن هذا موضوع آخر ليس هنا مجاله على كل حال !

## نفحات من فارس

« أغاني شيراز »

نظم حافظ الشيرازي وترجمة الدكتور إبراهيم أمين الشواربي

عشت أياماً جميلة مع « حافظ » أتاحها لي ولقراء العربية الدكتور إبراهيم أمين .  
لست أدري كيف أشكره ، فهذه الساعات الحلوة التي أتاحها لي لا تقدّر بثمن  
تكافئ من ينقلك من الأيام الثقيلة الصاخبة الكثيرة ، إلى جو طليق هاديء رفاف  
تشيع فيه الأنداء والاضواء ، وترف فيه الأنسام والأصدا ، ويستقبلك بالطلاقة  
والبشر والايناس !

لقد أخلدت — مع حافظ — إلى الغناء العذب بروح صادقة ، لا تكدرها  
شوائب الحياة ، ولا هموم العيش ، ولا أحقاد الناس ، ولا تفسدها كذلك غواشي  
القلق ، ولا هموم الفكر ، ولا الجدل الذهني المقيم .

كأس من الخمر ، ووجه جميل ، ورفاق مسعدون ، وطبيعة باسمة . وعلى الدنيا  
السلام . . . !

« أي شيء أجمل من رقعة الأحباب ، والتمتع باللهو والرياض والربيع الجميل ؟  
« فأن الساقى ؟ قل له : ما هذا الانتظار الطويل ؟  
« واعتبر ما يتها لك من طيب الوقت فرصة عزيزة وغنيمة كبيرة .  
« فلا علم لأحد بما تكون عليه نهاية الأمور »

وهذه الأغاني هي المعروفة بـ « غزليات حافظ » ، وهي أربعمائة وست وتسعون  
مقطوعة ، كل منها يسمى « غزلاً » . ( والفرز أو الغزلية في الشعر الفارسي: عبارة  
عن منظومة قصيرة تتراوح بين سبعة أبيات وخمسة عشر بيتاً غالباً ، وموضوعه :

الغزل أكثر الأحيان ، ويكون أحياناً غرضاً آخر من أغراض الشعر . ويلتزم الشاعر ذكر لقبه الشعري ، أو « تخلصه » — كما يقول الفرس والترك — في آخر بيت من الغزل (١) .

وقد استغرقت ترجمة « غزليات حافظ » والفهارس الدقيقة الكاملة عن طبعاتها وترجماتها وشروحها مجلدين ضخمين ، تقرب صفحاتها من السبائة . وصدر الأول في العام الماضي والثاني في هذا العام . وقد تضمن الجزء الأول مقدمة بقلم الأستاذ الدكتور طه حسين بك ، بارك فيها هذا الجهد الضخم الذي بذله الدكتور الشواربي . وفيها يقول :

« ... وهذه طريقة أخرى نفيسة رائعة ، يسعدني أن أطرف بها قراء العربية! لأنها ستعتمهم من جهة ، ولأنها ستزيد ثروة الأدب العربي من جهة أخرى ، ولأنها بعد ذلك ستثير في نفوس الكثيرين منهم ألواناً من التفكير المتسجج ، وفنوناً من الشعور الخصب ، ولعلها أن تفتح لبعض الشباب أبواباً في الحس والشعور والتفكير لم تفتح لهم من قبل » .

وهذه نبوءة تصح من غير شك لو خلي بين الأدباء — الشبان خاصة — وهذه المجموعة من شعر حافظ . فإن قلة النسخ المطبوعة منها ، وارتفاع ثمنها بالقياس إلى مقدرة هؤلاء الشبان ، قد يجعلان الانتفاع بها محدوداً في الوقت الذي يجب أن تكون في متناول الأيدي جميعاً .

إن هذه الأغاني تجمي في وقتها المناسب — والشعر العربي يعاني أزمة يحتاج فيها إلى مثل هذا الزاد — فلقد آن للشعر أن يكون غناءً بحتاً ، بعد ما طوح بنفسه في مجالات لم تعد له ، أو لم يعد يدو فيها بأجل ألوانه ... طوح بنفسه في مجال الفلسفة،

---

(١) من مقال للدكتور عبد الوهاب عزام بك ، عن : « أوزان الشعر وقوافيه » اقتبس منه المترجم هذه الفقرات .

وفي لحج الفكر ، كما أخذ يطوح بنفسه كذلك في مجال القصة والمسرحية وما إليها ، بعد أن عادت روح العصر لا تهش للقصة ، ولا المسرحية الشعرية .

والموجة الفكرية الفلسفية في الشعر العربي الحديث ، كانت ضرورة في وقت من الأوقات ، لأنها كانت رد فعل طبيعي لموجة أخرى سبقتها . موجة الأسلوب اللفظي ، أو الأسلوب الایقاعي . فكانت مهمة الموجة الجديدة أن تدخل القصد والمعنى إلى الأدب ، وأن تمد الشعر بروافد نفسية وفكرية حية ، لتتقنه من ذلك البعث بالمحسّنات البديعية الجوفاء ، ومن الایقاع الموسيقي الذي لا يحمل وراءه حياة ولا جداً . وقد استطاعت أن تحيي الشعر العربي وتجدد مجده ، وتزيد عليه متاعاً قيماً من صور الحالات النفسية الصادقة . عبرت عنها بدقة بالغة فأوجدت في الشعر العربي لونا جديداً حقاً . ولكنها وقفت بالشعر الحديث حيث لا يجوز الوقوف ، قصت من أجنحته المرفرفة . وغضت من غنائمه المنمة ، وأقلت فيه من السبحات والومضات ، وجعلت عنصر الوعي الفكري بارزاً فيه .

والشعر يجب أن يدع للنثر مجاله بعد ما نضج هذا النثر نهائياً ، وأصبح قادراً على هذه المحاولات ، ثم ينطلق هو مرفرفاً لا تثقله هموم الفكر ، ولا تقيد مشا كل الفلسفة . يجب أن ينطلق صرخات عميقة قوية ، وأشجاناً روحية خالصة ، وأشواقاً مرفرفة وضئنة ، وأحلاماً مهومة طائرة ، وإشراقات وجدانية لطيفة ، وسبحات علوية شفيفة . وفرحات رفاقة طليقة .

يجب أن يكون تعبيراً عن لحظات الاشراف والتهويم ، ولحظات التوهج والانطلاق في النفس الانسانية ، تلك اللحظات التي يستحيل فيها الشاعر روحاً أكثر ما تكون مجرداً ، أو حساً أشد ما يكون توهجاً . تلك اللحظات التي ينطلق فيها التعبير كأنما يكون نفسه . وإن كان الوعي يعمل فيه . وهي لحظات يعرف مثلها كل شاعر ملهم في حياته الطويلة . وما عداها من اللحظات والحالات فقير جدیر بالشعر في اعتقادي ، أو أنه من الدرجة الثانية أو الثالثة في حياة الشاعر الفنية .



وأحسب أنه قد آن الأوان لتعسر الموجة الفكرية الفلسفية ، تاركة للشعر غنائيه وبساطته ورفرفته ، كما يتأدى إلى الحس بأشواقه وأحلامه ، وبصوره وظلاله ، مثلما تتأدى الموسيقى الطليقة ، والصور الفنية الموحية ، وذلك على قدر ما تسمع طبيعة الشعر ، وطريقة تناوله لموضوعه ، وفيها اختلاف لا بد منه عن طريقة الموسيقى وطريقة التصوير في الأداء .

و ( أغاني شيراز ) تأتي في حينها المناسب لتساعد على انحسار الموجة الفكرية عن الشعر الحديث . وقد لا تلي هذه الأغاني كل مطالب الشعر في هذه الفترة ، لأن الحس يغلب عليها والأشواق الروحية الخالصة تقل فيها - على الرغم من طابعها الصوفي - ولكنها على كل حال تزيد من رصيد الغناء في الشعر العربي زيادة لها قيمتها . وحسبها أنها تجعل الشعر غناء نالصاً لا تبهظه أثقال الفلسفة إلا حيث تعرض في سرعة وتحتفي سريعاً ، ولا تبرده ثلوج الفكر - وإن كال فيها على ما سيجيء - لعب بالألفاظ والصور والمعاني ، ولكنه لمب لطيف حلوا لا يفض من حلاوة الغناء الطليق .

ثم إن لها عندي مزية أخرى :

فقارئ هذه الأغاني يستروح فيها عطر الشرق البعيد ، وبساطته ومرحه ، وغنيته وتصوفه ، ونحن اليوم أحوج ما نكون إلى استرواح هذا كله ، حين تغمرنا موجة العقلية الغربية ، وهي موجة قوية طاغية ، لا نجد لها في حاضرنا الروحي كفاء .

وفي أغاني حافظ ، كما في رباعيات الخيام الفارسيين ، وكذلك في أشعار تاجور الهندي - على بعد ما بينهم في الاحساس والاتجاه - ذلك الروح الشرقي العميق ، الذي يستطيع اليوم أن يسعفنا ، ويحفظ تراثنا الشعوري في وجه التيار .

وهذا هو ما أعنيه باسترواح الشرق البعيد ؛ فليس نموذجاً واحداً ما أريد ، ولكنها نماذج شتى ، تجمعها سمات أصيلة ، تعبر عن الموروث والمذخور في نفس الشرق من رصيد .

والآن فلي « غزليات حافظ » أو « أغاني شيراز » :

إنها لمجىة مدهشة تلك التي تجعل القارىء يتابع حافظاً في لغة وارتياح ، فلا  
يل ولا يسأم ذلك التكرار الذي لا ينتهي في التزليات ، وذلك اللب بالنكات  
اللفظية والتعبيرية التي ترحم الديوان ، والتي كانت تظايرها في شعر البديعين في اللغة  
المرية كقيلة باسقاط هذا الشعر ، وكقيلة كذلك بالسأم والضيق إلى حد  
الاختناق (١) .

ولكن حافظاً لا يدعك تسأم أو تمل ، وهو يكرر ويكرر إلى غير ما نهاية ،  
أوصاف طرة الحبيب التي هي قارة شباك لصيد المحبين ، أو سلسلة يأوي إليها العشاق  
راضين . وقارة نافجة مسك يفوح منها الطيب ، أو صولجان من العنبر يسجبه  
الحبيب على جبينه المشرق في وجهه الجميل . . . ثم أوصاف غمازته التي هي بثر ،  
وعينه التي هي زجسة ، وحاجبه الذي هو قوس أو ركن تتعلق به عيون العباد ،  
وقامته التي هي شجرة سرو أو شمشاد . . . إلى آخر هذا الحشد المكرور من  
التشبيهات .

كذلك لا يدعك تسأم أو تمل ، وهو يحشد في غزلياته ما لا يحصى من  
الاشارات إلى أحداث التاريخ ، وسير العشاق ، وقصص القرآن ، والكتب  
المقدسة ، والأساطير ، وطبائع الطير والحيوان ، واصطلاح الفلك والهندسة  
والطب ، وإشارات التصوف ورموز أهل الطريق .

تلك العجىة المدهشة هي روح حافظ الحلوة ، التي تظالعك في غزلياته  
المكرورة ، وهي روح أنيسة لطيفة عذبة ، تشيع في حياك الابتسامة الراضية عن  
هذا الصديق الودود ، الذي لا تملك إلا أن تنصت له وتهش لحديثه ، ولو راح  
« ينخرق » في بعض الأحيان . . .

---

(١) أرجح كثيراً أن يكون حافظ شديد التأثر بهؤلاء البديعين وبخاصة اذا ذكرنا أنه  
عاش في القرن الثامن .

وأنا أعني كلمة « يخرف » هذه . فحافظ في كثير من الأحيان - إن لم يكن في جميع الأحيان - يطالعك بوجه « درويش » « يخطف » في حديثه ، ويلقي كلمة من هنا وكلمة من هناك ، حتى ليخيل إليك في بعض الأحيان أنه لا توجد في « الظاهر » رابطة بين الاشارات والایماءات ، إنما تربطها في « الباطن » رؤى درويش متصوف ، تطالعه من وراء « النيب » فيرمز لها ولا يبين .

ولكن هذا لا يعني التفكك في أسلوب حافظ الشعري. ف وراء هذه الاشارات والایماءات جو موحد تعيش فيه الغزلية الواحدة ، بل تعيش فيه الغزليات جميعاً ، ذلك هو جو « الشهود » إذا استعرنا اصطلاحات الصوفية ، ومالنا ألا نستعير هذه الاصطلاحات وحافظ في غزلياته يتبع « طريق » الصوفية في التعبير ، وطبيعتهم في الشعور ؟

وجو « الشهود » هذا هو الذي يجعلك تقبل من حافظ إيماءاته وإشاراته المتناثرة ، فكلها أصداء لطيفة لانفعالات شاردة ، تتوالى على حس مرهف ، في « حضرة » الحبيب ، ويربطها جميعاً ذلك الرباط اللطيف الدقيق .

خذ مثلاً هذه الغزلية :

« إن شفة الحبيب يا قوته ظمأى إلى الدماء

وأنا من أجل رؤيتها أضحي بالروح . وهذا هو عملي وشغلي الشاغل .

« وهلا ينجل من تلك العين للكحولة بالسواد ، وهذه الأهداب الطويلة المديدة ، من رأى كيف يسلب الحبيب القلوب ، وهو مع ذلك ينكر أحوالي ؟  
« فيا حادي العيس . لا تحمل رحلي إلى الباب ، فلي قمة هذه الجادة يتشعب الطريق الرئيسي إلى منزل حبيبي وداره

« وأنا عبد لحظي وطالي ، فقد غلكني في قحط الوفاء

عشق هذه « النورية » المخمورة الرأس ...

« وقارورة عطر الورود ، وذؤابة الحبيب التي تفوح بالمير

هما فيض الشمعة واحدة من روائح (عطاري) الذكية

« فلا تطردني أيها البستاني عن بابك ، فأنا كالنسيم  
وماء روضتك من دموعي الحمراء التي تشبه زهرات الرمان  
« ولقد أمرت لي عين الحبيب بشربة من القند ممزوجة بماء الورد من شفته  
الندية ، وكانت عينه الشبيهة بالترجسة الغضة هي الطبيب لقلبي العليل  
« وحبيبي (الحلو الكلام) ، (النادر الأقوال)  
هو الذي علم (حافظاً) الدقائق في انشاد (النزل) . . . .  
فهي انتقالات وقفزات دائمة . ولكنك ترقبها كما ترقب الطائر الخفيف يقفز من  
فن إلى فن ، ويخلق هنا وينقض هناك ، في رشاقة ولطف وإغراء .  
وليست كل التزليات من هذا القيل ، ولكن هذه السمة واضحة فيها حتى لو  
كان فيها التسلسل . لأن طابع (الدرويش) الذي يبعثر الكلمات والاشارات ،  
والإيماءات هو الطابع العام . . .  
وهذه غزلية تصور ما أعنيه :

« مبثر الخصلات ، محمر الوجنات ، ضاحك الأسنان ، تلمب به الحمر ، سكران  
ممزق القميص (١) ، يتغنى بالألحان ، في يده إبريق من بنت الحان ...  
« عيناه كأنها زهرات النرجس توحى بالعريضة ، وشفتاه الرقيقتان ساحرتان  
أقبل من نصف الليلة أمس ، فجلس إلى وسادتي بضع ثوان ...  
« ثم أدار رأسه إلى أذني وهمس فيها لحناً خريفاً  
قائلاً ... (يا عاشقي القديم ، هل أنت قائم نعبان ؟) ...  
« والعاشق الذي يعطونه مثل هذه الحمر الليلية  
يكفر بالعشق إذا لم يصبح عابداً للخمر والدنان ...  
« فاذهب - أيها الزاهد - ولا تهزأ بمن يتجرعون التالة  
فانهم لم يعطونا غير هذه التحفة منذ أقدم الأزمان ...

---

(١) لعلها إشارة الى يوسف وتبعه المذود .



« ولقد شربنا ما صبه الساقى في كوؤوسنا  
سواء كانت خمرة من خمور العريضة أو من خمور الفراديس والجنان ...  
« وابتسامة كأس الشراب ، وطرة الحبيب المجدنة الملتفة  
ما أكثر ما كسرنا من قوبات مثل قوبتك أيها (الحافظ) الوهّان ،  
فها التسلل في المعنى إلى حد ما . ولكنها حافلة بالإيماءات والاشارات المتناثرة  
في شتى الأغراض .  
أما التكرار الذي أشرت إليه آنفاً فهو ملحوظ بوفرة في هذه التزيّلات ،  
ولكنه كما قلت : لا يبعث مللاً ولا سآمة ، وهذا هو العجيب ...  
ولقد سبق حافظاً شاعر فارسي آخر ، دأب التكرار أيضاً لمقاطعه ولعمانيه ،  
دون أن يسمّ هو الآخر أو يمل ... ذلك هو ( الخيام ) .  
ولكنك هنا واجد حرارة لاذعة ، وأسى عميقاً ، ومعنى نفسياً ضخماً .  
وهذه كلها قد تنسيك الترجيع والتكرار في ( الرباعيات ) ولا نظير لها هنا في ( التزيّلات )  
التي تمضي لطيفة شفيفة ، ولا يفارقها روح الدعابة ولا خفة الروح ، حتى في مواقف  
الحركة والأسى ... فلم يبق إلا أن روح حافظ تلك الجاذبية اللطيفة التي تدفع السأم  
والملاة ، بل تبث النشاط والخفة والأنس في جو التزيّلات .  
وعلى ذكر الخيام . فإن هناك اشتراك في الظاهر في خصائص الشاعرين  
واتجاههما ، ولكن ما أبعد ما بينها في الحقيقة .  
وحينما تروعك في ( الرباعيات ) تلك اللفظة المحركة لاستجلاء السر الأعظم  
الذي أوصدت دونه الأبواب ، فراح ( الخيام ) يدقها دقاً عنيماً متواصلاً ، حتى كلت  
يداه وأدركه الأعياء وغشاء الملل ، فجلس يفرق أشجانه في كأس من الشراب ،  
ويتسلى هنيهة عن ذلك السر المحجب الذي يكرّثه ويعنيه ، ريثما يعاود الدق على  
الأبواب من جديد ، على هذا النحو الشجي المرير :  
أحسن في نفسي ديب الفناء      ولم أصب في العيش إلا الشقاء

ياحسرتا إن حان حَيِّني ولم يتح لفكري حل لغز القضاء

★ ★ ★

لبست ثوب العمر لم أستشر وحرث فيه بين شتى الفكر  
وسوف أنضوه برغمي ولم أدرك لماذا جئت؟ أين المقر؟

★ ★ ★

إشرب فثواك التراب المليل بلا حبيب مؤنس أو خليل  
وانشق عير العيش في فجره فليس يزهو الورد بعد الذبول

★ ★ ★

كم آلم الدهر فؤاداً طمين وأسلم الروح ظميين حزين  
وليس ثمن فاتنا عائداً أسأله عن حالة الراحطين

★ ★ ★

لم أشرب الخمر ابتغاء الطرب ولا دعني قلة في الأدب  
لكن إحساسي نزاعاً إلى إطلاق نفسي، كان كل السبب

★ ★ ★

أفنت عمري في اكتناء القضاء وكشف ما يحجبه في الخفاء  
فلم أجسد أسرارهِ ، وانقضى عمري وأحسست ديب الفناء (١)

حيناً ترورك من (الخيام) هذه اللفظة العارمة ، وذلك الشجى الكظيم ، وترى  
الكأس في يده يحاول أن يفرق فيها أشجانه بعد أن كلت يده من دق الأبواب ...  
فانظر (حافظاً) في طريقه إلى دار الخمار في وداعة واستبشار ، لا يفرق همّاً ولا

ليسكت حيرة ، بل ليتشي ويشمل ويتملى محاسن الحبيب . ولقد يئس هو الآخر  
من استجلاء سر الغيب ، ولكن هذا لا يكرهه ولا يعنيه ، فالخلق للخالق ، والسر  
عنقاء ليست صيداً لأحد . فهات كؤوسك أيها الخمار لعلنا نرى في الكأس وجه  
الحبيب ، وربما تفتحت لنا فيها أسرار النيوب ، ورأينا ما مضى فيها وما سيأتي كمرآة  
الاسكندر التي كانت تكشف البعيد كالقريب .

« الآن ونسيم الجنة يهب من البستان  
إلى بالحرمة المفرحة وبالخوراء التي قامت كحور الجنان  
« ولم لا يفخر السائل المسكين بأنه أضحي اليوم سلطان الزمان  
وقد عقد له السحاب خيامه ، وبسطت له الحقول مائدة الخوان ؟ .  
« وهذا الريح الجميل يحكي لي حكايته الجميلة  
فيقول : ليس عاقلاً من يفضل النسيئة ويترك النقد  
« فعمّر قلبك بالشراب ، فلا م لهذه الدنيا الخربة  
إلا أن تحيل ترابنا إلى لبنات وآخرات ... الخ ،

وحتى عندما يتحد الموضوع وطريقة التعبير بينها وكثيراً ما يقع هذا (١) فانك  
تلح الفارق بين القلق العميق الألم في الخيام ، والراحة اللذيذة السالية في حافط ،  
الذي لا ينسى أبداً تورياته وجناساته ولعبه الجميل ... يقول الخيام في رباعياته

سمعت صوتاً هاتفاً في السحر	نادى من الحان : 'غفاة' البشر
هَبُوا المَلَأُوا كأس الطلى قبل أن	تقم كأس العمر كف القدر

★ ★ ★

أفق وصب الخمر أنعم بها      واكشف خبايا النفس من حجبتها

---

(١) الخيام سابق فقد عاش في القرن الرابع ومطلع الخامس .

ورو أوصالي بها قبلما يصاغ دن الخمر من ترابها

\*\*\*

أين النديم السمع أين الصبح      قد أمضَ الهمُّ قلبي الجريح  
ثلاثة هن أحبّ المنى      خمر وأتقام ووجه صبيح

ويقول حافظ في غزلياته :

« أيها الساقى لقد أذن الصبح فاملاً القدح بالشراب  
« وتعجل ، فدورة الفلك ليس فيها ريث واتقاد  
« وقبلما يتحطم هذا العالم الفاني ويتخرب  
« أسرع إلى تحطيمي وتخريبي بكأس شرابك الملهب المتقد  
« ولقد طلعت شمس الخمر من مشرق كأسك  
« فاذا أردت صفاء العيش ، قم من غفلتك وادفع النعاس من رأسك  
« وقبلما يأخذ الفلك طينتنا ويصنع منها الكيزان والأكواب  
تبه واملاً صحاف رؤوسنا بالخمر والشراب ... الخ

وحافظ - كما ترى - في نشوة بالخمر وبالجمال ، وفي الطبيعة وفي الوجوه الحسان.  
وجمال الطبيعة دائماً في خاطره وهو يتنزل بالوجوه الجميلة . والنشوة بخمر الجمال  
دائماً في حسه وهو يشمل بخمر الدنان . والدنيا كلها ربيع دائم باسم ، لا تذبل  
زهراته الجميلة ، ولا تجف أعواده الندية . والحب جميل حتى مع الهجر والفراق ،  
والتأوهات ، والدموع لذيذة كالقبل والعناق « فيا رب لا تجعل العالم خالياً من أنين  
الماشقين . فأصداء أنينهم بهجة حسنة الترجيع والتلحين » . والحبيب معبود يعبد  
واصلاً راضياً ، ويعبد هاجراً قالياً . وحافظ عابد صوفي يتمسح بالأعتاب ، ويصدع  
بالأشارة ، ويمرغ خديه بالتراب - كما يقول - في جذل وانجذاب .

وأنا أعني كلمة «انجذاب» هذه ، فبه وخمره يستوي أن يكونا في الأرض أو



في السماء ، فهو يتقل من هذه إلى تلك في رشاقة وخفة ، وفي تهوية ناعسة ، فلا تدري أيها هواه . وخمرة نواسية أو إلهية . فهو في « الحان » ، كما في « الخانقاه » ، درويش مجذوب ، ثمل بالشراب ، أيا كان كنه الشراب .

« البستان جميل ، وأجل منه مصاحبة الخلان والأحباب  
« فليطب وقت الورد ، فبه يطيب وقت الشارين والشراب  
« وفي كل لحظة تططر مشام روحي بما تحمله الصبا من غير  
« ولكن (أرباب الهوى) أنفاسهم دائماً محية تستطاب  
« ولقد عزمت الوردة على الرحيل قبلما تفتح عن غلاتها  
« فشح أيها الليل ، فواح أصحاب القلوب الجريحة مستطاب  
« ولتكن لك البشرية أيها الطائر الجميل الصوت ... ففي طريق العشق  
يستحسن لدى الحبيب نواح «القائمين بالأسفار» ويستطاب ... الخ »

وهو في هذه الدنيا الجميلة مشغول بسبحاته ولحظاته ، عن مواضع المجتمع وزحمة الأطماع ومعتك الحياة ... إنه مستهتر في عشقه الصوفي أو الغزلي ، نشوان بخمره الإلهية أو النواسية ، وليقل من شاء كيف شاء ، فهو خير عند نفسه وعند الله - كما يقول - من المرائين المناقين ، ومن الوعاظ الثقلاء ...

«لقد انقضى الصيام وأقبل العيد<sup>(١)</sup> ، وارتفعت العلوب بالابتهاال والضراعة  
واحمرت الخمر في حانوتها ، فاطلب الكأس بما تملك من قدرة واستطاعة ؟  
« واتقضت نوبة (بائسي الزهد) ثقل الأرواح المناقين ؟  
وآن أوان الشراب والعريضة للشارين والعريدين  
« وأي لوم على من يحتسي مثل هذه الخمرة وهذا الشراب ؟  
وأي عيب نفيه عليه إذا فقد الوعي وأضاع الصواب ؟

---

(١) ويقول شوقي :

رمضان ولها لها يا ساقى      متنافسة تمي الى مشتاق

« وشارب الخمر الذي لارياء فيه ولا تقاق  
خير من (بائع الزهد) الذي يكون فيه الرياء وضمف الأخلاق  
« ولسنا نحى من المرابين المرائين ولا من المصطنعين للرياء  
وشاهدنا على هذه الحال هو « عالم السر والخفاء » ... الخ »  
في غزلية ثانية يقول زاهداً في الطامح والآراب :  
« وقل لمن مضجعه في النهاية قبضتان من التراب  
« ما حاجتك إلى رفع الايوان إلى الأفلاك ؟ »

وفي غزلية أخرى يقول متبكماً على الطموح وكل شيء إلى زوال :  
« لقد ذهبت عظمة « آصف » (١) ، ومركبه على الريح ، ومنطقه مع الطير  
« وضاعت جميعها ولم يتمتع بشيء منها  
« فلا تظر بجناحك وريشك وترتفع عن « الطريق » فالسهم المريش  
« يرتفع مدة في الهواء ، ولكن سرعان ما يهبط إلى الأرض » .



هل كان حافظ متشائماً كما يبدو من هذه الأبيات الأخيرة ؟ يقول الدكتور  
عبد الوهاب عزام في الجزء الثاني من كتاب « قصة الأدب في العالم » ، صفحة ٥١١ :  
وحافظ يبين في شعره عن انقباض واكتئاب وحزن ، ويعرب عما يمتحن به في  
هذا العالم ، ويغلب عليه التشائم ؛ ولكنه يبين عن فرحه وسروره أحياناً ، وعن  
تهلله وإشراقه ، وتأمله وانبساطه ، كأنه يرى من مرض ، أو استراح من ألم ، أو  
ظفر بما يريد بعد عناء ، أو حم له بعد طول الفراق لقاء ،  
والذي يقرأ غزليات حافظ قد يئن له أن يخالف الدكتور عزام في تصويره

---

(١) يتابع في هذا ما جاء بالتوراة لا القرآن .

لنفس حافظ ، فراه - على عكس ما يرى الخيام - كثير الابتسام ، قليل التقباض ، ويرى التشاؤم في حديثه عرضاً خفيفاً ، لاسمة أصيلة . وإنما يراه في جميع أحواله هادئاً لطيفاً . ضحكته ابتسامة ، وصرخته آهة ، ويرى وهو يرى النفس من الحقد والألم جميعاً ، مشغول عن الحقد والألم بالسبحات الصوفية والاحتضات الغزلية ، واستجلاء الحقد والجمال في هذه وتلك ، وفي النيب والعيان .

وهناك خلاف بين الدكتور عزام والدكتور إبراهيم أمين على تصوير أسلوب حافظ الشعري في لغته ، فالدكتور عزام يقول :

« ولحافظ أسلوب شعري دقيق جميل يشبه النغم الموسيقي المحكم ، جانست كل لفظة صاحبها ، وأصابت كل كلمة دلالة . ومعانيه بين التصريح والتلويح والظهور والخفاء تستغرق عناية القاريء وتستولي عليه فيتأملها حريصاً عليها معجباً بها . وقل من يسير حافظاً في إحكام السبك ، ودقة النسخ ، وإجادة النظم ، فلا تجد في أوزانه وقوافيه - على كثرة ما كنى وورئى وجانس - تكلفاً أو اضطراباً أو فضولاً . »

ثم يقول :

« وعابر ديوان حافظ كالسائر في حديقة ورد ، تروعه الصور الكثيرة والألوان المختلفة ولكنها كلها ورد . فهو يعرض صوراً كثيرة لحقائق قليلة . أو هو كالطرب يسمعك كثيراً من الأوزان والألحان والأتغام ، ولكنها لا تعدو حديث الحبيب في جماله ووصله وهجره وبعده وقربه ورضاه وغضبه وكل ما سمعت من هذا معجب مطرب رائع ، وكأن كل قطعة - بإحسان التعبير وإجادة التصوير - تتضمن معاني جديدة لم تتناولها قطعة قبلها . »

وهذا التصوير لأسلوب حافظ في لغته يبدو - حتى لمن لا يعرفون مثلي هذه اللغة - أكثر انطباقاً ، لأنه يتفق مع السمات النفسية للشاعر ، ومع موضوعات فنه وطابعها الرقيق الجميل الحلو . فلست أدري من أين إذن جاء الدكتور إبراهيم أمين بهذا الوصف الآخر ( لطريقة الأداء عند حافظ ) قال :

« كان شاعراً عاتياً ، فلم يكن يأبه لشيء ، ولم يكن يهم شيء ... كان يعلم أن أقواله تفتن الجماهير ، ولكن ذلك لم يشغله إلا إلى قدر يسير . وكان يعسرف أن أشعاره تفتن الألباب ، ولكنه لم يكن يهم بهذا الإعجاب ، بل كان يمضي في طريقه كالجيش اللجب ، يطوي يدها الحقب ، في أناة أوصخب .

« وكان كالنهر العاتي ، يفيض على جنبات الوادي ، فيكتسح حطامه ، ويهدر ركامه ويدفع ما أمامه ، جبار عنيد ، يشتد هديره ، ويزداد نذيره ، وهو ماض في سبيله على نغماته الدائمة التي لا تهدأ ولا تسكن .

« وكان فناناً ، فكان يرضي نفسه قبل كل شيء ، تهتف به فيليبها . وتناديه فيجبها ، وتحدثه فيقبل عليها ، ثم يستمع إلى نبراتها الخافتة التي لا تكاد تين ، ويتحسس سكناتها الصامتة التي تنحفي في قرارة العين . فاذا فرغ إلى نفسه مرة أخرى ، ردها في أسلوب مفصح مبين ، أو سجلها عليها كلمات معجزة تنحدر من علية ، أو أعادها إلى نفسه ليؤكد لها ما جاشت به من قول مخلص أمين .

وعلى ما في هذا التصوير لطبيعة حافظ وطريقة أدائه من تناقض واضح بين بعضه وبعض ، واندفاع في سجمات رنانة قد تفوت الدقة على الأداء ، فأنها في صميمها تخالف صورة حافظ وطبيعته التي يستشفها قارئ الغزليات . وهبني مخطئاً في هذا لأن النص الفارسي ليس في متناول يدي ، فها هو ذا تصوير الدكتور عزام لأسلوب حافظ يؤيدني . وأغلب الظن أن التوفيق هنا لم يحالف الدكتور إبراهيم أمين .

#### وأسلوب الترجمة ؟

ربما لم أكن صاحب حق في تقديمه - ككل من لا يعرفون الفارسية - ولكن هذا لا يمنع من التعبير عن إحساسي بأن روح حافظ المشرقة اللطيفة ، كانت تنجو وتختس في بعض الأحيان ، ثم تبقى من وراء الألفاظ توصوص وتشير في جهد إلى جوهرها اللطيف .



وقد تقل المترجم بعض « الغزليات » القليل نظماً ، وتقلها جميعها ثراً . فأحسن في هذه الخطوة كل الاحسان .

فالنظم باللغة العربية عسير محتاج إلى هبة خاصة ، ولعله يكون أعسر حين يراد منه نقل مثل هذه اللوحات الخفيفة السريعة ، التي تربطها روابط خفية دقيقة . وذلك يبدو عند مراجعة الغزليات التي نقلها ثراً ونظماً . فهي في النظم لا تكاد تبين ، وفيها بعد واضح عن حقيقتها التي تظهر في النثر بقدر المستطاع .

ويجب أن أشهد بعد ذلك بسلامة لغة الترجمة فيما عدا أخطاء يسيرة ، لعلها من السهو في الكتابة .

ولكم وددت أن أستغني عن هذه الصفحة الأخيرة ، ليخلص للدكتور إبراهيم أمين ثنائي وشكري بالنيابة عن قراء العربية . فما يليق — في الواقع — أن يجزى صاحب هذا الفضل بغير الثناء المطلق والشكر الجزيل .

## العقاد الشاعر

### وأعاصير مغرب

في وضوح النهار يعيش العقاد ، صاحي الحس ، واعي الذهن ؛ حيّ الطبع لا يهوّم إلا نادراً ، ولا يتوه فيما وراء الوعي أبداً .

ومعالم الاحساس والتصور عند العقاد واضحة ، وهي على رحابتها وانفساحها وعلى عمقها ودقتها ، يحدها إطار من الوعي المتيقظ ؛ فلا تهم في وديان مسحورة ، ولا تنطلق في متاهات مجهولة .

على أن للمجهول حسابه في نفس العقاد . ولكن هذا المجهول نفسه فكرة يحيط بها الوعي ، ويدعو إلى فرضها العقل . وليس الايمان بهذا المجهول توهاناً روحياً ولا صوفية غامضة ، إنما هو رحابة نفسية وفكرية .

ومن هذه الينايع يتفجر شعر العقاد . فيكثر فيه تصوير الحالات النفسية وتسجيل الخواطر الفكرية ، وإثبات التأملات المنطقية - إذا صح هذا التعبير - بقدر ما تقل في السبحات الهائمة ، والانطلاقات النائية ، والظلال الشائمة . فكل شيء واضح ، وكل شيء له حدود .

ويعود شعر العقاد الجيد عن الرفرفة الطليقة تلك الحيوية المتدفقة . وعن الايقاع المتموج تلك الحبكة الرصينة ، وعن الانطلاق الهائم ذلك العمق الدقيق . وعن سبحات الصوفية النائية صدق الحالات النفسية الواضحة .

ويبلغ العقاد قمته حين تبلغ الحيوية تدفقها ، فتجرف المنطق الواعي ، وتغطي عليه ... فأما حين يضعف هذا التدفق ، فيتجرد الشعر من اللحم والدم ، ويخيل إليك أن مكانه ليس هنا في الديوان ، ولكنه هناك في كتبه بين التأملات الفكرية والقضايا المنطقية !

ومما يزيد في وضوح هذه الظاهرة بقسميها أن الإيقاع في شعر العقاد جزء من طبيعته تلك . فهو إيقاع واضح محدد رصين . تقل فيه الرفرفة الطليقة والتموجات الشائعة . ولكنه يتدفق في غزارة وعمق ، حين تتدفق الحيوية في الاحساس والتصوير . وقد يرف في بعض الأحيان ويرق — ولكن هذا قليل — ويضعف ويخفت عندما يكون المجال مجال التأملات التجريدية والتجارب المنطقية .

فحين يقول العقاد :

أيما لفظة جرت      من فم المرأة امرأة  
تجعل الزوج من قطة      والأخلاء من قطة  
ليس بالجسم وحده      يعرف الجنس منشأه

تشعر أنك أمام تجربة كاملة صادقة ، لها وزنها في فهم الطبائع ، وإدراك الشاعر . . . ولكنها بعد ذلك ليست شعراً ، وليس مكانها هنا في الديوان . إنما مكانها في « خلاصة اليومية »<sup>(١)</sup> ، وفي التأملات التجريدية . وإنك لن تصغر من قيمتها حين تضعها في موضعها . فانها جزء من ذخيرة الانسانية في تجاربها الصادقة الأصيلة . ولكنها قضية عارية من الصور والظلال ، ومن الإيقاع أيضاً .

فأما حين تسمع العقاد تتدفق حيويته وتعلو صرخته في يوم الظنون ، حين يقول :

يوم الظنون صدعت فيك تجلدي	وحملت فيك الضيم مغلول اليد
وبكيت كالطفل الذليل أنا الذي	ما لان في صعب الحوادث مقودي
وغصصت بالماء الذي أعدته	للري في قفر الحياة المجهد
لاقيت أهوال الشدائد كلها	حتى طغت قلقيت ما لم أعهد
نارَ الجحيم إليّ غير نسيمة	وخذي إليك مصارعي في مرقدي
حيران أنظر في السماء وفي الترى	وأذوق طعم الموت غير مصرّد

---

(١) اسم كتاب للعقاد .

أروى وأظمأ، عذبٌ ما أنا شارب  
وتصيد لي الذكريات سالفَ صبوتي  
مُسخت شمائلها وبدلَ مماتها  
يا صبوة الأمس التي سعدت بها  
وعرفت منها وجه أصبح ناضر  
سومحت بل جوزيت كيف وعيت لي  
سومحت بل جوزيت كيف طويت لي  
أمسيت حربي في الظلام ، وطالما  
ورجعتُ أهرب من لقاءك وطالما  
ما كان من شيء يزيد تنعمي  
أواه من أمسي ومن يومي معاً  
أهب الخلود كرامة لبشري  
وأبيع حظي في الحياة بساعة  
وأسوم مرعى العيش غير مزود

في حاليّ تقيع سم الأسود  
شوهاء كاشرة كما لم أشهد  
وبدت بوسم في السعير مخلد  
روحي ، وليت شقيها لم يسعد  
ورشفت منها ثمر ألس أغيد  
بالأمس فيك ضراوة الذئب الصدي  
زرق الأسنة في الأهاب الأملد  
جلّيت لي وجه الظلام المريد  
ألقيت عندك في الشدائد مقصدي  
إلا يزيد اليوم فيك تلهدي  
والويل من طول التردد في غد  
أن ليس يومي في العذاب بسرمد  
أنسى بها عمري كأن لم أولد  
وأرود روض الحسن غير مقيد

هنا تحس تدفق الحيوية ، وصرخة النفس الحية ، وارتفاع الإيقاع وعمقه  
وقوته كذلك ، تتناسق جميعها في تصوير هذا الشعور الغامر ، الذي يصلح في  
نفس الشاعر، وهو شيء آخر غير تلك التأملات التجريدية التي مر بك نموذج منها .  
وليس من الحتم أن يكون الشعر لوعة لاعجة كهذه اللوعة ليبلغ قمته عند  
العقاد . فاسمعه يقول في طلاقة مرحلة . ولكنها ذات نبض عال من الشعور المتدفق،  
وفي إيقاع كذلك راقص :

كلماتي . ما تقولين إذن يا كلماتي ؟  
ما نعيم يمنع الكف غداء المهجات ؟  
تقصر الأسباب عنه وهو بعض اللسات  
في يدي أدعوه خصرأ تارة أو زهرات



في في أدعوه ثفسراً تارة أو قبلا  
وقوادي ؟ ما اسم فيه إذن يا كلماتي ؟  
اسألي الأرباب عنه أو سلي الصمت وهاتي !



نشوات تلك ؟ لا بل تلك فوق النشوات  
يقظات تلك ؟ لا بل تلك غير اليقظات  
بلغت منها مداها وارتقت مرتفعات  
تسلس اليقظة للوصف وتصني وتوأتي  
فاذا جازت مداها لثمت صمت السبات  
كلماتي . ماذا تقولين إذن يا كلماتي  
اسألي الأرباب عنها أو سلي الصمت وهاتي



لحظة تمنع قلبي كل هاتيك الهبات  
لحظة ترفع عمري حقاً متصلات  
رب عمر طال بالرفعة لا بالسنوات  
لحظة لا بل خلود لاح بين اللحظات  
كالموات تراها من شباك الحلقات  
رب آباد تجلت من كوى مختلفات  
وقطيرات زمان ملأت كأس حياة  
وإذا ما طفت الكأس قفل في السكرات  
سكرة تنشي وأخرى تقتلي بالصحوات  
هكذا بتنا رفيقين لزمي لثبات  
غائب غاف وصاح لحفيف الهمسات

كلاتي ما تقولين إنني يا كلاتي  
أسألي الأرباب عنا أو سلي الصمت وهاتي  
... الخ ... الخ .

فأنت هنا خفيف طليق رشيق ، ترقص مع الشاعر ، على إيقاع موسيقاه وعلى  
رقصات شعوره ، وتكاد تطير من الخفة والتوثب والانطلاق . وإن يكن هو  
انطلاق الحس المتوقز لا انطلاق الروح الهائم بلا حدود

وليس من الحتم أن يكون الشعر وثبات راقصة ، كهذه الوثبات ليبلغ قمته  
عند العقاد . فاسمعه يقول في شجى خافت ، يرسم ظلالاً نفسية شجية :

بنية ما صنعت جزاك ربي      محب في مشيك مثل حيي  
لقد غيرتني حتى لو اني      أرى قلبي إذن لجهت قلبي

★ ★ ★

سليني كيف كنت وكيف صرت      وقولي ما صنعت وما صنعت  
قدرت على الحوادث بعد لأي      وهأنذا كأنني ما قدرت

★ ★ ★

أخاف وكان لي قلب قرير      فهأنذا إذا صفر النذير (١)  
أتوق إلى غد لتراك عيني      وأرجم من يغار بمن يغير

★ ★ ★

وكانت لي سلام أرقبها      فرادى لا أبالي ما يلها  
فعدت مثيلاً عجلاً كأنني      أخو العشرين مرقباً سنهها

★ ★ ★

وكنت من السامة لا أبالي      أنم الناس أم حمدوا فمالي  
فأنذا أسائل ما عساها      ستسمع في من قيل وقال

★ ★ ★

وكنت هزئت حتى بالجمال      وحسى بالفنون وبالمالي  
فمالي اليوم لأرضى بحال      وكنت الأمس أرضى كل حال ؟

★ ★ ★

أعود إلى الحياة فلك عندي      هموم المستعيد المستعد  
تحدثت الحياة فهل جزتي      بهذا الحب عن ذاك التحدي ؟

★ ★ ★

ومثل هذا اللون الشجي قليل عند العقاد ، ولكنه قد يرتفع في قمة الشاعرية  
عن الصرخات والرقصات في ديوانه . . .

وهناك ألوان شتى من هذه الآفاق ، وكلها شعر يثل طبيعة معينة أصدق التمثيل .  
ولقد هممت أن أجمعها وأسميها « الشعر في ديوان العقاد » ، مصدره بحث واف  
عن « العقاد الشاعر » ، وأتقل التأملات التجريدية ، والقضايا المنطقية ، والحقائق  
التعليمية ، إلى مكانها في كتب النثر أيضاً . فاني لأحسب اختلاط هذه وتلك في  
دواوين الشعر ، مما يصد الكثيرين عن تذوق شعر العقاد !

ولعل سؤالاً يطوف بالأذهان : ما حدود الشعر إذن في تعريفك !  
وجوابي أن الشعر لا يحدده الموضوع الذي يقال فيه . ولكن تحدده درجة الشعور  
بهذا الموضوع ، وطريقة التعبير عن هذا الشعور .

فأما إحساس استجاش النفس ، ورفع نبضها عن النبض العادي اليومي ،  
وجعلها تحس بالوهج أو الانطلاق أو الرفرفة ، أو السبح في عوالم مجهولة . وخلصها  
— ولو لحظة — من الوعي الكامل والصحو المتيقظ . فهو إحساس شعري .

فإذا توافر للتعبير عن هذا الاحساس أداء مصور للحالة النفسية التي صاحبه في الحس ، وللظلال الشعورية التي واكبه في النفس ، واشترك الايقاع في هذا التصوير ، متسقاً مع الجو الذي عاش فيه هذا الشعور . . . فذلك هو الشعر .

إن شعوراً نفسياً غامضاً غير محدود يعترى الشاعر قبل أن يقول . وهذا الشعور المبهم يلح على الشاعر ليبر . فإذا كان من القوة بحيث ينطلي على الوعي فترة ، وبحيث يختار معظم الألفاظ والمبشرات في شبه نشوة ، كما يختار الايقاع المناسب كأنما من غير قصد ، وبحيث ينسى القارئ ألفاظه وعباراته ومعانيه بعد قراءتها وينطلق من جزئياتها هذه ، ليشعر في نفسه بحالة مبهمه شبيهة بتلك الحالة الغامضة التي كانت في نفس الشاعر قبل أن يطور شعوره ويحدده بالألفاظ . . . إذا كان ذلك . فذلك هو الشعر !

ولا يكفي صدق الحالة النفسية ، ما لم يرتفع نبضها عن نبض الحالات الفكرية والذهنية ، وما لم يرتفع الايقاع في أدائها فيناسب جوتها . وما لم تكن صورها وظلالها بحيث تطلق الخيال للتصور لا الذهن للتفكير . . . ويبقى المجال بعد ذلك فسيحاً للتفاوت والتفاضل حسب المواهب والطباع .



والآن بعد هذه المقدمة العامة في شعر العقاد نتحدث عن « أعاصير مغرب » آخر ديوان له صدر :

إن الشعر الصادق لهو مادة حياة كما هو مادة فن ، والذين يعنون بتسجيل أطوار النفس الانسانية عامة ، ونفس العقاد الانسان والشاعر خاصة . سيجدون في هذا الديوان من الظواهر ما لا يجدونه للعقاد في أي ديوان .

وقارئ هذا الديوان قد لا يجد فيه فورة الحماسة ، ولا وهلة المفاجأة ، ولا تهاويل الحلم ، ولكنه سيجد في مكانها سخرية المعرفة ، وابتسامة الرثاء ، واستخفاف التجريب . كما يجد طائفة من الصور والظلال قد لا يجدها للعقاد في أي ديوان ، وكذلك سيجد روحاً غنائية يقل نظيرها في دواوينه السابقة جميعاً .



وسيجد الشوط بعيداً بين العقاد الذي عرفه في دواوينه الأولى ، والعقاد الذي يراه في هذا الديوان .

هناك - على تفاوت في الدرجات - العقاد المحتفل ، المهم ، المتجمع للقول والشعور ، الحافل بالسمت والرتين في الحس والنظم على السواء ، وهنا العقاد المتخفف من هذا كله ، الساخر بهذا كله الذي لا يتحرج في الشعور ولا في الأداء !

لقد يلبس الشاب في مستهل حياته البنيقة المنشأة ، وينمق هندامه ويكوي ملابسه ، ويفتعل شاربته وينسقه ، ويقيم للنظرات والملاحظات وزناً عندما يخطو وعندما يلتفت ... فإذا جاوز هذا الطور ترك بنيقته مسترخية ، وربما لبس القميص المفتوح ، وسار لا تعنيه النظرات ، ولا تكرهه الملاحظات . إنه طليق طليق لا يحفل بأحد ، بل قد لا يحس بأحد ... !

كذلك يخيّل إليّ حيناً أنظر في دواوين العقاد فأرى الشوط بينها وبين هذا الديوان الأخير .

أجل إن الشوط لبعد . بعد المسافة بين الذي كان يقول في « أشجان الليل »

تريدن أن أرضى بك اليوم للهوى	وأرتاد فيك اللهو بعد التعبّد
وألقاك جسماً مستباحاً وطالما	لقتك جم الخوف جم التردد
رويدك إني لا أراك مليثمة	بلذة جثمان ولا طيب مشهد
جمالك سمّ في الضلوع وعشرة	تردّ مهاد الصفو غير ممد
إذا لم يكن بدّ من الحان والطلّ	ففي غير بيت كان بالأمس مسجدي

والذي يقول في « أعاصير مغرب » :

أهواك جسماً علا وانفرد      وفتة حسنك هذا الجسد  
وما فيه من نزوة لا تحمد  
بنية كوني كما قد خلقت      فأنت كما شاءك الله أنت  
وما شئت أنا حلم الأبد

وإنه لم يد بعد المسافة بين الذي كان يقول في « وحي الأربعين » :

مائدة\* كم بت\* اشتاقها      ألقيت في صفحتها بالذباب  
أرحتي منها فقد عفتها      فليس فيها مورد مستطاب

والذي يقول في « أعاصير مغرب » :

أعفيك من حلية الوفاء      إنك أحلى من الوفاء  
خوني ، فما أسهل التقصي      عندي وما أسهل الجزاء  
وليس بالسهل في حسابي      فقدك يازينة النساء !

قل : إنها المعرفة تلك « القمة الباردة » التي تنكشف عندها المنحنيات والثنائيا،  
فلا يبقى هنالك نجوء تحيطه الهالات، وحينئذ تستوي الأضداد، أو ترتفع الأضداد :

سيان مها افترق الضدان  
سيان يبد\* هي أو مغان  
سيان نور أو ظلام فان  
سيان من يلهو ومن يعاني

والتي تنظر النفس عندها إلى الأحداث بمنظار الألفة ، فيطل العجب ،  
وتفتر الحماسة :

عجبا زمانا لهذي الحروب      وما في الحروب لعمري عجيب  
أتعجب من أن قوما تموت      ومن أن قوما قساة القلوب !  
وما قسوة الناس بدع ولا      أرى موتهم بالجديد المريب  
فهذي هي الحرب يا صاحي      كلا طرفيها قريب قريب !

أو قل : إنها التجربة التي تعرف « ما هنالك » فلا تسخط على « ما هنا » ،  
ولا تتطلع إلى مثل لا وجود لها إلا في الأحلام ، كما يصنع الفتى والشاب ،  
قبل يأس التجارب :

خذ معدن الحب إن ألفيت معدنه      إني قنعت بومض منه غرار  
ما للأناسي من حب يدوم ولا      حب يقوم على صدق وإشار  
أو قل : إنه الرضى بالمتاع المتاح الذي إن ذهب لا يعود ؛ وإن رُفِض لم تحفل  
الدنيا ، ولم تعاود رافضه بما يريد :

يا قلب إنك قد أرد      تَ فأن ويحك ماتريد ؟  
علم سعيد ! إي ورب      لك قل : إذنتام سعيد  
هيك اعتزلت سروره      أراه ينقص أو يزيد ؟

أو قل : إنه استقطار اللذة من خامات الحياة المحدودة ، في أناة التمرس البصير ،  
بعد الحساب الدقيق لما بقي بين يديه من رصيد :

ما للفرام يسومنا      بنعيمه وشقائه  
إنا لمقتمو جهنـ      مه اغتنام سمائه  
لسنا على يده يجو      د لنا بمحض سخائه

★ ★ ★

ما شب من نار طبخـ      ما فوقها حلوى الهوى  
أو صب من غيث غمـ      ما فيه آلام الجوى  
أو زف من ربح وهبنا      ها الشراع كما استوى

أو قل : إنه الاستسهال ، ومجاقة الجهد والكد ، حتى في طلب الحب . فاللذة  
المواتية المريحة هي غاية الرجاء ، والاشفاق كل الاشفاق من الجهد والعناء ، وكفى  
ما بذل من الجهد وما احتمل من العناء !

فرغت من الحب الذي يعقب الشكوى      فخي من النعمى وليس من البلوى  
بذلت له ناري ثلاثين حجة      فلا تار بعد اليوم . . . اليوم للطلوى  
ومحضته ماء الشباب فما ارتوى      فهل في خريف العمر يطعم أن يروى

رضيت بما أعطى ، وأحسبه ارتضى      بما أنا معطيه على غير ما يهوى  
فلا زال في عقباء ضحكاً بلا بكا      ووصلاً بلا هجر ، وهجراً إلى سلوى !

أو قل : إنه الانطلاق من كل قيد وسمت ، انطلاق عابد الصنم تكشف له  
السخرية الكبرى في النهاية ، فيحطم الصنم في استهتار وسخرية . ثم ينظر فلا يجد  
في رصيده بقية لمغامرة جديدة . فعلى مدى النظر يبصر نهاية الشوط المحدود :

دعها تفسد الحسنى إفساد ابن عشرينا !

★ ★ ★

ولكن هذه النعمة لا تطرد في الديوان كله . فالنفس الانسانية كثيرة الدروب  
والمنحنيات ، وجذوة الحياة لا تلبث أن تشع تحت الرماد . وقلب المقاد لم ينطق  
بعد . وإن الجذوة الكامنة لتزفر بالشواظ والدخان في بعض الأحيان . وتلك هي  
« أعاصير مغرب » وأشجانه السود ، وإن هذه الأشجان لتبلغ ذروتها حين تصبح  
الرغبة في اللذة المشوبة بالأكدار ، أقوى في النفس من الإرادة ، فيصبح انتزاعها  
عملية بتر لم تعد تستطاع ، كما كانت من قبل تستطاع في سن الأربعين :

أتراني نافعي والقلب دام      وسعار الجرح يثني في عظامي  
لذة المين بوثني وقظام      وامتلاء الأتق من عطر شذاها

★ ★ ★

آه من برثي وآه من سقامي      آه من صلحي وآه من خصامي  
آه من شمسي وآه من ظلامي      آه من لذعة آه من جواها

★ ★ ★

لذعة النيران ينفثن دخانا      ليضيء اللهب الخفاف عيانا  
لهباً صرفاً تعالى وتداني      من قرار النفس يرتاد ذراها

★ ★ ★



آه من آه لحاها الله جداً لا تزل خالدة في النار خلداً  
من قلوب تلتظي حباً وحقداً حرق آهاتها آها فآها

★ ★ ★

أنا لا أطلقها حتى تذوباً في لظاها ، كلما شبت شوباً  
وأراني يا صديقي لن أتوباً فإذا تاب عرقاً متهاها !  
ولقد يهدأ هذا الضرام ، وتنف هذه الحركات - عندئذ تلمح هذا الأسي  
الشفيف ، وتسمع هذه النغمة المريرة :

بنيته ، والعزم صخري المتين ومعولي حدة العذاب السنين  
اسمع . ألا تسمع هذا الرنين هذا قنات القلب هذا أنين  
في كل ركن قطعة من وتين

★ ★ ★

بنيته في حفرة من شقاء والدم والدمع عليه طلاء  
هناك في زاوية في الخفاء تم بحمد الله . تم البناء  
ماذا بقي ؟ لم يبق إلا الدفين !

★ ★ ★

بنيته . يا حسنه ! يا سناه ! بنيته : قبر الهوى في صباه  
قبر الهوى العالي وواحر تاه ! قبر الهوى الذاهب في متهاه  
هل بعد خمسين ، هوى يا حزين ؟

★ ★ ★

هاتوا الدفين النض . هاتوا الأمل هاتوه أدمي جسمه بالقبل  
أدميه ؟ لا . لا دم بعد الأجل جف وما جفت عليه المقل  
هاتوه أحيه بذكرى السنين

★ ★ ★

دفتته ، وبحك ! هل تستريح ؟      يا خارب القلب عمرت الضريح  
ذاك الثرى المنهال . ذاك الصفيح      يا ليته ركن الخراب الفسيح  
أوليتك الساعة فيه الدفين

★ ★ ★

آه من الحيرة آه وآه      أنافيع قلبي رُجمي هواه ؟  
لو خلا القبر . أهذا مناه ؟      لو أقفر الساعة مما حواه  
خيلت من الحيرة أني النين !

هذا شعر ! وشعر كله . ونظائره في الشعر العربي قليل . بما فيه من وداعة  
وحساسية وعمق وصدق ، وصور وظلال ، وإيقاع شجي رقيق .

★ ★ ★

ومعظم ما اقتطفته إلى هنا كان من أبواب ثلاثة من أبواب الديوان : « في العالم ،  
و « في النفس ، و « هنا وهناك » ، وهناك بابان آخران : « في مصر » ، و « في عالم  
الذكرى » .

وفي هذا الباب الأخير قصيدة « رثاء مي » ، وفي اعتقادي أنها خير رثاء صكبه  
العقاد ، وهي في قمة شعره الشجي ، التصورات والإيقاع الذائب لهفة وحنيناً كأنه  
الشعور المذاب ، الخالص من قيود النظم ، كأنه مطلق من الوزن والنظام !

أين في المحفل « مي » ، يا صحاب ؟  
عودتنا ها هنا فصل الخطاب  
عرشها النير مرفوع الجنباب  
مستجيب حين يدعى مستجاب  
أين في المحفل « مي » ، يا صحاب

سائلوا النخبة من رهط الندى  
أين مي؟ هل علمت أين مي؟  
الحديث الحلو واللحن الشجي  
والجيين الحر والوجه السني  
أين ولي كوكبها؟ أين غاب؟

★ ★ ★

أسف الفن على تلك الفنون  
حصنتها - وهي خضراء - السنون  
كل ما ضمته منهن النون  
غصص ما هان منها لا يهون  
وجراحات ويأس ، وعذاب

★ ★ ★

شيم غر رضيات عذاب  
وحجي ينفذ بالرأي الصواب  
وذكاء ألمي كالشهاب  
وجمال قلبي لا يعاب  
كل هذا في التراب . آمن هذا التراب  
الح ... الح ...

★ ★ ★

وتبقى في الديوان قصيدة « ييجو » كلبه الرفيق الحبيب . ودلالاتها على النبع  
الانساني في نفس المقاد ، تفوق دلالة شعره كله . فـ « ييجو » ليس حبيبا يلتذ به  
ويناغيه . وليس صديقا يفقد صداقته فيريه ... ولكنه « حيوان » يشغل من

نفسه . مكان الود الانساني الخالص ، ويدل على مدى الفيض الشعوري في هذه  
النفس ، ومدى الحنان الأبوي الودود !

حزناً على يبجو تفيض الدموع  
حزناً على يبجو تتور الضلوع  
حزناً عليه جهد ما أستطيع  
وإن حزناً بعد ذاك الولوع  
والله - يا يبجو لحزن وجيع

★ ★ ★

حزناً عليه كلما لاح لي  
بالليل في ناحية المنزل  
مسامري حيناً ومستقبلي  
وساتي حيناً إلى مدخلي  
كأنه يعلم وقت الرجوع

★ ★ ★

وكلما داريت إحدى التحف  
أخشى عليها من يديه التلف  
ثم تثبت وبي من أسف  
ألا يصبب اليوم منها المذف  
ذلك خير من قواد صديع

★ ★ ★

وكلما ناديت به ناسياً :  
« يبجو » ... ولم أبصر به آتياً  
مداعباً متهجاً صاغياً



قد أصبح البيت إنني خاوياً  
لا من صدى فيه ولا سميع

★ ★ ★

يجو الذي أسمع قبل الصباح  
يجو الذي أرقب عند الرواح  
يجو الذي يزعجني بالصياح  
لو نبحة منه ! وأين النباح ؟  
ضيعت فيها اليوم ما لا يضيع

★ ★ ★

خطوته ... يا برحها من ألم  
يخدش باي ، وهو ذاوي القدم  
مستجداً بي . ويع ذاك البكم  
بنظرة أنطق من كل فم  
يا طول ما ينظر ! . هذا قطع

★ ★ ★

نم لا أرى النوم لعيني بطيب  
أنتم خيرون بنش القلوب  
يا آل قلمير هواكم عجب  
غاب سنا عينيك عند الغروب  
وتنقضي الدنيا ولا من طلوع

★ ★ ★

نم وارك الأفواج يوم الأحد

والبحر طاغ والمدي لا يحسد  
عيناي في ذاك وهذا الجسد  
بوحشة القلب الحزين انقرد  
والليل . والنجم . وشعب خليع !

★ ★ ★

أبكيك . أبكيك وقل الجزاء  
يا واهب الود بمحض السخاء  
يكذب من قال : طعام وماء  
لو صبح هذا ما محضت الوفاء  
لغائب عنك وطفل رضيع

★ ★ ★

ولكم تمنيت لو خلت هذه القطعة الشجية الآسية الودود من بيتين اثنين  
ذلك قوله :

أتم خيرون بنش القلوب  
يا آل قطير هواكم عجيب

فهذه لفظة ذهنية في سياق شعوري . توقظ القارئ من الجو الشجي الحزين  
إلى التاريخ مرة وإلى تورية كأنها اللعابة مرة ... وتلقي ظلالاً يتسق مع ظل  
الأسى الكامد الكئيب — واتساق الظلال هو الشعر في كثير من الأحوال —  
ثم لا تزيد بعد إخلالها بتناسق الظلال شيئاً ! فنش الكلاب للقلوب لا علاقة له  
إطلاقاً بأن « ييجو » ينش من الحزن قلب الشاعر . وكونه من « آل قطير »  
ليس عاملاً في هذا الموقف . وماهي إلا اللفظة الذهنية — لا الشعرية — واستطرد  
المشابهة الخارجية لا الداخلية .

وللعقاد — في شعره — لفئات من هذا القليل ، توقظ القارئ من تهوية

غارقة ، أو سبحة عالية ، أو اندفاع متدفق . فليته كان ينساها ، فيخلص الشعر الدافق الحار من هذه الحواجز التي تقف اندفاعه في وسط الطريق .



ومقدمة الديوان — بعد هذا كله — فصل من أبرع فصول العقاد . وموضوعها قد دار حوله جدل بينه وبين من منذ ثمانية عشر عاماً على صفحات البلاغ الأسبوعي . وإلى هذا الجدل أشار في المقدمة . وما يزال الموضوع قابلاً للحديث وبحمل ما يصور رأي الاستاذ الكبير قوله :

« ويصح — على هذا — أن يكون الشباب عهد ابتداء العاطفة وافتتاحها على صورتها الأولى . أو هو العهد الذي تفاجأ فيه البنية بشعور جديد لم تكن لها به خبرة من قبل . فيشاهد عليها ما يشاهد على كل بنية تفاجئها حالة طارئة . فإن المفاجأة إذا عرضت لإنسان بدا لك في حالة كماله الشاب في أول عشقه : وجه سام ، وفم مغفور ، وطرف ذاهل ، ولسان معقود ، ونفس مطرود . وهذه هي الحالة التي يخيّل إلى من يراها أنها العشق دون غيره ، مع أنها أخرى أن تدل على أن العشق مفاجأة لم تعدها البنية ، ولم تألفها النفس ، فلم تزل بها حاجة إلى التثبيت منها والريضة عليها . ثم تأتي هذه الريضة شيئاً فشيئاً ، مع تعاقب الأيام ، وتماقب ألوان الشعور .

« في هذه الحالة — حالة المفاجأة — تفتتح النفس على عالم مسحور ، حافل بالصور والزخارف والأسرار ؛ وتجد القريحة بالمعنى البكر والخيال الطريف ، وتتسع للشاعر منادح للاحساس ، ولوصف الاحساس ، يركض فيها ركض السبق والتجلية إن كان من السابقين المجلين . ولكن سحر المفاجأة يمتنع بعد قليل أو كثير ، فلا يمتنع سبيل القول بامتناعه . كالذي تسحره المدينة لأول نظرة ، فيصفها على التو والساعة في الصورة التوهجة التي أضفاها عليه سحرها . ثم يقيم فيها سنة أو سنوات فلا يجهلها بعد معرفة ، ولا يعز عليه وصفها بعد قدرة . ولكنه يصفها غير مسحور ولا مبهور ، فيخسر وصفه ذلك الوهج اللامع ، ثم يعوضه نفاذ النظرة

وطول الخبرة وصدق المشاهدة ، كأنما تغيرت المدينة . وهي لم تتغير بين النظرتين ، ولا أخطأ واصفها في إحدى الحالتين .

« وإذا كان هذا شأن المدينة المحدودة ، فكيف يكون شأن العالم النفساني الذي ليست له حدود ؟ وكيف يستنفد هذا العالم الرحيب في نظرة واحدة ، ولا سيما نظرة المفاجأة والمعرفة الأولى ؟ وكيف يفهم العاطفة الانسانية من يحسبها ضعفاً يفارق الحياة بعد المصافحة الأولى ، ولا يعلم أنها هي صاحبة الدار وأنها هي الحياة ؟ » .

وأنا لا أقول : إن العاطفة تنتهي بانتهاء المفاجأة ، وتغادر دار الحياة بمجرد انقضاء الشباب . ولكني أقول : إن وهلة المفاجأة ، وتهاويل الحلم ، وغمرة الانخداع هي أجمل ما في العاطفة ، وأروع ما في الاحساس بالدنيا والحب والحياة . وإنه حين تنكشف هذه المشاوة لاتذهب العاطفة ولا تموت . ولكنها تهت ، وتققد سحرها وروعها . وأن الوصف الأول في الصورة المتوهجة التي يضيفها سحر المفاجأة هو أخلد وصف وأجمله وأحياء .

والمقادير نفسه هو الذي يقول في « أعاصير مغرب » :

برئت من غش نفسي	وليتني ما برئت
ما العمر محض نهار	في العمر للنمض وقت

وأجل وقت في العمر هو وقت النمض ، الذي تنساب فيه الرؤى ، وتطرق فيه الأحلام .



في عالم القصة والرواية

## على هامش السيرة

لطف حسين

للدكتور طه حسين مذهب فني له فيه تلاميذ كثيرون . كلهم يحاول أن يتأثره ويتشبهت بخصائصه ، وينسج فيه على منواله ، ولكن واحداً منهم لم يحقق هذه الخصائص إلى اليوم على الوجه المطلوب . ومن بين هؤلاء التلاميذ من يبذل جهداً مضنياً يثير الاشفاق ليصبح نسخة أخرى من طه حسين ، فتكون قصاراه أن يخرج نسخة « مشلطة » كالصورة التي تنطبع على ورق « النشاف » !

وأوضح مثال لهذه المحاولة هو الدكتور « شوقي ضيف » ، وبخاصة في كتابه « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » الذي قال به الدكتوراه أخيراً من كلية الآداب ، وقال عليه فوق الدكتوراه شكر الجامعة أيضاً !

ونستطيع أن نطلق على مذهب الدكتور طه حسين اسم « مذهب الاستعراض التصويري » (١) . فالدكتور في خير حالاته يرسم لوحات متتابعة أدواته فيها الكلمات والجل : لوحات للمناظر ، وللحوادث وللعماني ، وللخطرات النفسية ، والالتفاتات الذهنية على السواء . وتلك ميزته الكبرى كصاحب شخصية أدبية وصاحب مذهب فني كذلك .

والدكتور طه صاحب موهبة في هذا وصاحب طريقة ، فأما تلاميذه فقد أخطأهم الموهبة واتبعوا الطريقة . أخطأهم موهبة التصوير واتبعوا طريقة التعبير . ولهذا يجوز أن نعود فنستدرك شيئاً ، وهو أن مذهب الدكتور طه حسين : هو

---

(١) انظر بتوسع كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

الدكتور طه حسين نفسه ، ثم محاولات لم تبلغ حد النضوج ، ولم يوجد فيها صاحب الطبيعة الموهوبة ، بل يوجد فيها من يدرك سرها الأول ، وهو طبيعة التصوير ، لأنهم جميعاً يفهمون أن هذا السر كامن في طريقة التعبير !

بقي أن شيئاً عن نوع هذا التصوير في مذهب طه حسين ، أو بتعبير أصح في طبيعته . فهو التصوير الحسي الذي يرد المعاني والخواطر صوراً حسية ، أو كالحسية — بله المناظر والحوادث — فهذه يعيدها كما بدأت أول مرة ، توشك أن تكون مجسمة .

وهو يخلع على هذه الصور الحسية لونا من ألوان الحياة والحركة ، ولكونها الحياة اللطيفة والحركة الوئيدة ، التي تدب على هيئة ، وتمطر في رفق . فالسرعة النابضة ، والحيوية الدافقة ، ليستا من مطالب هذه الصور في يوم من الأيام . وقد يكون المثال هنا أوضح من المقال :

« هذه شهرزاد قائمة منه (١) غير بعيد ، تنظر إليه نظرات فيها الخنان والمكر ، وهي مفرقة في ضحك هادئ عذب يرتفع له صدرها وينخفض ، ويشئ وجهها من الجمال الرائع ليس إلى تصويره من سبيل . وهذا الملك ينظر إليها مبهوراً وهي تضحك من ذهوله وحيرته ، ولكنه ينهض خفيفاً ويسعى سريعاً ، حتى إذا بلغها أو كاد ، جثا أمامها غاضباً بصره إلى الأرض رافعاً يديه إلى السماء ، كأنه المؤمن الذي يتقرب إلى التمثال ؛ وهي تضع يدها على رأسه ضاحكة ، كأنها تبارك عليه ، ولكنها لا تلبث أن تستحيل إلى حنان خالص ، وإذاعي تميل إليه مترققة فتضع على جبهته قبلة حلوة حارة طويلة . ولو أنها تحدثت في تلك اللحظة لأحس شهریار في صوتها تهديج العبرات التي تريد أن تندفع من العيون ، ولكنها الإرادة القوية تمسكها . فيظهر أثر هذا الصراع في الصوت المحتبس والألفاظ التي لا تبين ، ولكنها لم تقل شيئاً ، وإنما استقام قدها المعتدل ، وامتدت يدها الرخصة إلى الملك فأنهضته

---

(١) يعني الملك « شهریار » في أحلام « شهرزاد » .

صامتة ، واستجاب لها الملك صامتاً طبعاً ، فمضت به خطوات إلى نشز من الأرض قريب يكسوه العشب ، فأجلسته وجلست بجانبه ، وأحاطت عتقه يديها ؛ ثم أمالته في رفق حتى وضعت رأسه على كتفها ، وظلت تنظر إليه وهو ينظر إليها ، وهما مغرقان في صمت عميق . ثم يسمعها شهريار تتحدث إليه في صوت هادئ وادع ، وهي تقول له : « ألم يأن لنا بعد أن نهبط من السماء ، وأن نزل إلى الأرض فنعيش فيها مع الناس » ؟

« ولكن شهريار لا يحبها ، وإنما تنحدر من عينه دمتان هادئتان تمسحها شهرياد في رفق ، ثم تنعطف إلى الملك فتقبل جبهته مرة أخرى ؛ ثم تقيمه حتى إذا استوى في مجلسه جعلت تمر أصابعها في شعره رفيقة به باسمه له مطيلة النظر إليه صامتة مع ذلك لا تقول شيئاً ، وكأن هذا المطف الصامت الحار قد بعث الحياة والنشاط في قلب الملك وجسمه ، وفي عقل الملك وإرادته ، فهو يرفع رأسه إلى شهرياد ويسألها في صوت كأنه يأتي من بعيد : ألا تبتئتي آخر الأمر من أنت وماذا تريدن » ؟

ولقد أطلنا في هذا المثال لأنه يجمع بسهولة كل ألوان التصوير الحي في طبيعة الدكتور : فيه المعاني الذهنية والخواطر النفسية ، وفيه الحركات والحوادث والناظر ؛ وكلها مرتسمة مصورة متحركة هذه الحركة اللطيفة في يسر وتؤدة .

فمن شاء أن يرجع إلى أمثلة خاصة لكل نوع فليرجع إلى كتب : الأيام ، وأديب ، وأحلام شهرياد ، وهدي الكروان ، والحب الضائع . ثم ليرجع إلى هامش السيرة الذي جرتنا إلى هذا الكلام ؛ وليقرأ في الصفحة الأولى من الجزء الثالث :

كان الشيخ مهياً رهيباً ، وكان فخماً ضخماً ، قد ارتفعت قامته في السماء ، وامتد جسمه في الفضاء ؛ وكان وجهه جهماً عريضاً ، تضطرب فيه عينان غائرتان بعض الشيء ، ولكنها على ذلك في حركة متصلة لا تكادان تستقران ؛ وهما متوقدتان دائماً ينبعث منها شيء كأنه الضوء المشرق على هذا الوجه الجهم الغليظ ، فاذا لحظنا



شيئاً أو أطالنا النظر إليه فكأنما قدفانه بالشرر ، أو تسلطان عليه شواظاً دقيقاً قوياً من النار .

وكان الشيخ فوق هذا كله ذكياً حاد الذكاء نافذ البصيرة ، يتعمق ما يعرض له من الأمر دون أن يحس الناس تعمقاً لشيء .

« يسأله الناس فيجيبهم لساعته جواب من فكر وقدر وأطال التفكير والتقدير ، فيعجبون منه ويمجبون به . وكان بعد هذا كله بطيء المشي ، ثقيل الحركة ، وقوراً في كل ما يصدر عنه ، وكان صوته يلاثم هذا كله من أمره ، فكان صوتاً ضخماً عميقاً ، يسمعه السامع فيخيل إليه أنه يخرج من غار بعيد القاع . وكان الناس يهابونه ويرهبونه كما كانوا يجلونه ويكبرونه . فاذا سألتهم عن مصدر ذلك لم يعرفوا كيف يجيبون ، إنما كان هذا الرجل يهرم ويسحرم ويملاً نفوسهم إكباراً وإعظاماً . فاذا ذكر الوليد بن المغيرة فقد ذكر سيد من أروع سادات قریش ورجل عظيم من رجالات البطحاء ، ... الخ .

هذه اللوحات المرسومة في مجبوحة ، وهذه الصور التي تخطر في وناء ، وتدب في رفق ، هي مزية الدكتور الأصيلة ، مزية التي يتجلى فيها فنه ويؤدي بها رسالته ، ولقد يخطئك في بعض ما يكتب أن تجد الفكرة الكبيرة أو المعنى المبكر؛ ولكنك لن تخطيء اللوحة الهادئة والصورة الحية ، هذا اللون من الحياة المريحة المستريحة . نعم قد تبطؤ الحركة في بعض الأحيان إلى حد الجمود ، فيدركك نوع من الاستبطاء ثم أن تغمر فيه الكاتب ليسرع في خطواته بعض الشيء ؛ ولكن ذلك قليل على كل حال .

ومن هنا كان إعجاب الدكتور بليد ثم زهير خاصة من شعراء الجاهلية لأنه يلي حاجته من هذا التصوير .

✱ ✱ ✱

وبعد فما قيمة كتاب « على هامش السيرة » ؟

قيمه من الوجهة الذاتية أنه — وبخاصة الجزء الأخير — يجمع أفضل خصائص

الدكتور طه وأحسن مزاياه ، وينجو من كل عيوبه التي توجد في بعض الكتب الأخرى .

وقيمته من الوجهة الموضوعية أنه الكتاب الأول في اللغة العربية (١) الذي يجعل من بعض حقائق السيرة وبعض أساطيرها فناً حياً جذاباً ؛ ولكنه لا يقف عند هذا الحد بل يحيل هذا الفن الحي الجذاب ، صورة « علمية » صادقة للجزيرة العربية وأطرافها في الفترة بين مولد النبي ( ﷺ ) في الجزء الأول ، وانتصار دعوته في الجزء الثالث . صورة للحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية . وصورة لما يهجس في الضمائر والأخلاق ، وما يبدو من الاتجاهات والآراء . وصورة للبيئات وللأفراد في الحياة هناك . . . وذلك كله حسب كتاب ليكون عملاً يستحق التقدير . وإنه للكتاب الأول في أعمال الدكتور ، لا يوازيه في هذا إلا كتاب « الأيام » .



---

( ١ ) للاستاذ توفيق الحكيم في هذا المعنى كتاب « محمد » ظهر بعد ظهور الجزء الاول من الهامش ونما فيه نحوه الخامس في الحوار .

## احلام شهرزاد

لطفه حسين

قصص « ألف ليلة وليلة » تعد مصدراً لمرحية « شهرزاد » ولقصه « أحلام شهرزاد » في آن . فلتنظر كيف دخلت « شهرزاد » في عالم الأدب الفني في العصر الحديث :

لقد بقيت هذه القصص المعروفة ، شعبية لا تشع شيئاً في عالم الأدب الفني . اللهم إلا دراسات عن هذه القصص ومؤلفيها وعصور تأليفها ومواطنها .

وكان أول شعاع أرسلته هذه القصص الشعبية إلى عالم الفن الأدبي هو قصيدة العقاد في الجزء الأول من ديوانه الذي صدر في سنة ١٩١٦ وعنوانها « شهرزاد أو سحر الحديث » وفيها يقول عن شهریار .

أضمر الشر للنساء حقوداً	وأبى الحق أن يكون رشيداً
خفرت عهده فتاة قآلى	لا يصونن للنساء عهداً
فله طلعة بها أجل الفی	د رهین يستنجز الموعدا
زهرات يشمها ثم يبري	بشبا السيف غصنها الأملودا
أنفا أن يمى غير شبا السی	ف نحوراً يلهو بها وقدودا

إلى أن يقول : ( وهو الاشعاع الجديد الذي أرسلته قصص ألف ليلة وليلة ) :

عرفت طب دائه « شهرزاد »	فدعته وهو الشقي سعيدا
كان فظاً فؤاده مطلق النف	س كظيماً لا يستلان عنيدا
فألاته بالمقال فأصنى	ومن القول مايلين الحديدا

وأرته أحاطي الناس من قبـ  
لم يمدّ يده في القلوب فريدا  
جدلاً كان صفوه لا غراما  
وجد الآن قلبه المفقودا

كان هذا أول دخول قصص ألف ليلة وليلة إلى عالم الأدب العربي الفني في باب الشعر ، ثم كانت سنة ١٩٣٤ فأخرج توفيق الحكيم روايته « شهرزاد » في باب التمثيليات ، ثم كانت سنة ١٩٣٦ فأخرج طه حسين وتوفيق الحكيم قصة « القصر المسحور » في باب القصص ، ثم كانت سنة ١٩٤٢ فأخرج طه حسين وحده قصة « أحلام شهرزاد » .

هذه هي السلسلة التاريخية لدخول « قصص ألف ليلة وليلة » في عالم الأدب وإشعاعها في جو الفن في العصر الحديث .

فأما الطبيعة الفنية لهذا الإشعاع : فقسيمة العقاد التي نقلنا معظم آياتها تصور لنا المفتاح الذي فتحت به « شهرزاد » قلب « شهریار » وقد كان « مغلق النفس » . ذلك المفتاح في جزء منه ، هو أنها دعت « سعيدا » وهو « الشقي » فألاته بما خيلت له من أنه يتمتع بما يتمناه وما يفتقده فلا يلقاه . وهو في جزء آخر : أنها أرته أحاطي الناس ، فوجد لقلبه أشباها ونظائر ، ولا يجد حظه فريداً في الحظوظ ، ولا قلبه فريداً في القلوب فأصنى إليها جدلاً بتصويرها للحظوظ والقلوب لا غراماً بها!

وأما تمثيلية توفيق الحكيم فقد بدأها من حيث « أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » حيث استحال « شهریار » ذلك الملك الوحشي . إنساناً جديداً « خلقت شهرزاد » خلقاً « جديداً » وكأنما كشف لبصيرته « عن أفق آخر لا نهاية له » وإنه ليحاول أن يتخلص من الحدود التي تصده وتقيده عن الانطلاق والعرفه ، يحاول أن يتخلص من الجسم ومن المكان ، ويحاول أن يحل لغز « شهرزاد » التي تركته في حيرة من أمرها شديدة .

وأما قصة « القصر المسحور » فتبدأ بعد تأليف تمثيلية شهرزاد وخلق شخصياتها جميعاً : « الملك شهریار » ، والملكة شهرزاد ، والوزير قمر ، والبد ، ومنصور



الجلاد... الخ ، وحيث يشترك طه حسين وتوفيق الحكيم في زيارات لشهرزاد بقصرها المسحور ، وفي شرك ينصبا طه لتوفيق ، وينصبا توفيق لطه عند شهرزاد ، وعند أبطال مسرحية شهرزاد . وحيث يقع الجميع في قبضة الزمن وقبضة التاريخ ، فتدور محاورات ومحاكمات فلسفية ليس هنا موضع استعراضها وتقديمها على كل حال .

وأما قصة « أحلام شهرزاد » فتبدأ بعد تسع ليال من حيث « أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح » وحيث طال الصمت على « شهریار » واشتاق إلى أحاديث شهرزاد التي خلقت منه إنساناً جديداً « وتركت في نفسه وأمام عقله من الألفاظ والأسرار ما يكلفه الجهد المضي » وحيث يحاول أن يحل لغز « شهرزاد » التي تركته في حيرة من أمرها شديدة .

ولكن شهریار طه حسين لا يحاول أن يتخلص من المكان ولا من الجسد ، ولا يقوم برحلات طويلة ولا يدخل القنب في سبيل هذا التخلص ، ولا يذهب إلى بيت الساحر حيث تذبح الفتاة المسحورة « زاهدة » ليقول له رأسها المقطوع : « من هي شهرزاد ؟ » ولا يأتى في النهاية من شهرزاد ومن الدنيا جميعاً إلى حيث لا يعلم مصيره أحد ، كما صنع توفيق الحكيم بشهریار المسكين !

« شهریار » طه حسين أطوع وآنس ، وشهرزاد ، طه حسين تملك من أمر شهریارها أن ترده عن التعلق بالسواء ، وأن ترشده وتبصره وتهدو زمامه في النهاية إلى حيث تشاء ، فلا يأتى إلى حيث لا يعلم مصيره أحد كشهریار الحكيم !

وشهرزاد توفيق الحكيم تحاور شهریارها حواراً فلسفياً مرة ، وتحاول أن تهبط به إلى الأرض مرة ، وأن تنقذه بآثارة غرائزه مرة ... ولكنه يأتى إلى غير عودة . أما شهرزاد طه حسين فتعيد على شهریارها قصة كقصص ألف ليلة وليلة عن الملك « طهمان بن زهمان » ملك الجن وابنته « فاتنة » فيها جو « ألف ليلة وليلة » وفيها نسقها . ولكن بها بعد ذلك توجيهات اجتماعية وسياسية وفكرية حساسة ،

بل شديدة الحساسية . تقص شهرزاد هذه القصة على خمس ليال ولكن في  
« الأحلام ، لا في البيان !

وهي لا تقص على شهریار — في الأحلام — هذه القصة فحسب ، إنما هي  
تحاورة الحوار الفكري مرة ، وتحاول أن تهبط به إلى الأرض مرة ، وتقوده في  
زورق يسبح في النور والموسيقى والماء مرة ... وهناك تعرض له مناظر فائقة  
محيّرة تزيد لنزها في نفسه تعقيداً ، فهؤلاء عذارى مرحات مشرقا يسبحن  
بزوارقهن ، والجوابس والنفوس مرفرفة . أولئك هن التاجيات من شهریار ...  
وهؤلاء عذارى محزونات كاسفات يسبحن بزوارقهن والجو قابض والصدور مثقلة .  
أولئك هن المالكات على يد شهریار .

شهریار طه حسين قريب الشبه بشهریار توفيق الحكيم في الانقلاب الذي طرأ  
عليه وفي أثر شهرزاد وأحاديثها في نفسه ، وشهرزاد طه حسين قريبة الشبه بشهرزاد  
توفيق الحكيم فيما عدا جانبها الغريزي الذي تصوره علاقتها بالبد . ولكن الأمر  
— في الحوادث — يأخذ بعد ذلك في الاختلاف .

فأما توفيق فيمضي على طريقته وطبيعته وملابسات حياته وأثر المرأة في نفسه ،  
فإذا شهریار لا يهبط الأرض أبداً وإن لم يبلغ السماء ، ولا يستمع إلى شهرزاد  
ولا يستنم لها كالطفل إلا في لحظات الضعف ، ريثما يعتاده فقاره القديم ! ثم إذا  
هو يأتى في النهاية إلى غير أوبة حتى الآن !

وأما طه فيمضي كذلك على طريقته وطبيعته وملابسات حياته وأثر المرأة في  
نفسه ، فإذا شهریار يستمع إلى شهرزاد ويركن إليها ويستريح إلى صحبتها ويلتذ  
توجيهها وإرشادها ، وإذا هي تعنى به في نومه ويقظته ، وفي حركاته وسكناته حتى  
لتوطيء له الفراش وتسندة بالحشايا !

ثم إذا هي تقص عليه في الأحلام قصة تخوض فيها في السياسة والاجتماع  
والحكم كما تشاء !

من قصيدة العقاد ومن مسرحية شهرزاد ، ومن قصة أحلام شهرزاد ، تبين ثلاث طبائع وثلاث طرائق ، وثلاثة مظاهر لتأثير نوع الحياة وملابسها ، في طبائع الفنانين وطرائقهم . فالعقاد في قصيدته هو الأديب المحلل للنفس الانسانية في الحياة والحالات النفسية في تطورها وتناوبها ، العليم بمدخل هذه النفس ودروبها ومنعرجاتها ؛ المتيقظ لمزايا المرأة على اختلافها !

وتوفيق الحكيم في تمثيلته هو الفنان المصنّ بمسائل الذهن والفلسفة ، المنزّل عن الحياة الواقعة وملابسها ، البهور بالمرأة ، الحذر المتخوف منها ، الغامض المبهم الذي لا يصل بشيء إلى نهاية ، ولا يحسم في أمر برأيه !

وطه حسين في قصته هو الأديب المشغول بمسائل المجتمع والحكم والسياسة الضارب في حياة الاجتماع بسهم ، المستروح بالمرأة وأثرها اللطيف في حياة الفرد وحياة المجتمع ، وتوجيه الفرد وتوجيه المجتمع !

واستعراض أعمال الأدباء الثلاثة جميعاً يستطيع أن يعطينا مثل هذه الصورة في وضوح وتفصيل ، ولكنه لا يزيد كثيراً على طبيعتها الحقيقية (١) .

---

(١) اقرأ بتوسع كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة »

## شجرة البؤس

لطفه حسين

ما تكاد تقطع صفحات هذا الكتاب ، حتى تحس أنك تعيش في جو « الأيام » ، وتستنشق في هذا الجو ريح « الأيام » ، وأعتقد أنه بحسب كتاب ما أن يقال عنه : إنه يعيش في جو الأيام ، كما تشمر له نفسك بالود والكرامة والارتياح .

كثير من الوجوه التي التقيت بها هنا تلتقي بها هنا - مع فارق واحد - إنها ربما كانت هنالك تعيش على هامش القصة ، وهي هنا تعيش في الصميم ، و « شجرة البؤس » ، قد سبقت « الأيام » من الزمن حيناً وعاصرتها حيناً آخر . فذلك الاختلاف وهذا الازدواج هما اللذان يجعلان بعض الوجوه ترد في الهامش مرة وفي الصميم مرة ؛ ثم تزيد في « شجرة البؤس » وجوه أخرى جديدة بسبب هذه الملابس أيضاً .

« هذه صورة للحياة في إقليم من أقاليم مصر آخر القرن الماضي وأول هذا القرن نقلتها من صدري إلى القسطاس »

والحق إن هذا النقل كان أميناً ، وكان بارعاً ... فأنا أتمثل الآن في هدوء وعلى مهل صورة هذه الحياة ، وألتقي بوجوه كأنتي أعرفها وكأنتي لقيتها فعلاً ، وإن تكن عاشت في الحياة قبل مولدي بأعوام !

أعرف الآن هذه الشخصيات التي تعيش وسطاً بين حياة الريف وحياة المدينة هذه الشخصيات الطيبة المؤمنة ، ترد أمر حياتها كله لله ، وللقدر الخفي الذي يصرف أقدار الناس . ثم لهذا « الشيخ » - شيخ الطريق - الذي يصلهم بالله والسما ، والذي ينطق بلسان القدر الخفي . والذي يتلقون ما ينطق به بالرضى والتسليم في الغالب . وبالسخط مع الاستسلام في النهاية - أليس القدر من



عند الله ؟ أليس الشيخ ينطق بلسان هذا القدر الصادر من الله ؟ وماذا يملك  
العبد — إزاء الرب الواحد القهار ؟

ويضطرب هؤلاء الناس الطييون ما يضطربون في الأرض ، يكسبون رزقهم  
بوسائلهم التقليدية الهينة ، ويلبسون داعي الغرائز والبطون ، وداعي المجتمع والتقاليد ،  
وداعي القلب والروح وينجحون أو يخفقون ، ويسعدون أو يتألمون ويرضون  
أو يسخطون ، ثم يفيثون من هذا كله إلى ذلك الايمان التقليدي العميق ، وإلى ذلك  
« الشيخ » الذي يصلهم بالله والسما . والذي ينطق بلسان القدر الخفي ، والذي  
يستسلمون لله والقدر حين يستسلمون لأوامره ونواهيه ، ويطيعون إشاراته  
وتلميحاته ، ويجهدون في تأويل ما خفي عليهم منها كما يجهدون في تأويل  
الغيب العميق !

تلك صورة من حياة طواها الزمن — فلا رجعة لها في أغلب الظن — وهي  
صورة تستحق التسجيل ، وقد قولي تسجيلها أنسب الأقلام لتسجيلها بين المعاصرين.  
ذلك أن أم خصائص الدكتور — كما أسلفت — هو الاستعراض التصويري  
البطيء اللمسات .

وفي غير هذا المجال ربما استبطأ القارئ حركة الأسلوب ، وربما عن له في  
بعض المواقف أن يطلب من المؤلف الإسراع ! ولكنه هنا لا يستبطيء ولا يطلب  
السرعة ؛ فرقة الحياة هنا فسيحة ، والخلجات فيها وئيدة ، وكل المطامع والمطامح  
وكل الأعمال والشواغل هينة لينة قليلة محدودة . فلا داعي للسرعة ، ولا ضرورة  
للعجلة « فإله خلق الدنيا في ستة أيام » كما يقولون !  
ذلك اتفاق وإنه لتوفيق !

\* \* \*

قلت : إنك لا تلبث أن تحس بعد أن تقطع صفحات من هذا الكتاب الجديد  
أنك تعيش في جو « الأيام » وهذا صحيح في عمومه . ولكن هناك فرقاً بين هذا

وذاك : إن الأسلوب في « الأيام » يمضي سهلاً هيناً ساذجاً — تلك السذاجة الحلوة — أما الأسلوب هنا فقد كان المؤلف الكبير أكثر عناية به ، وأكثر تجويداً له . فاقرب به كثيراً من تلك الأساليب الفخمة الضخمة التي تقرأها له في كتابه القيم « على هامش السيرة » .

وقد يعجب هذا التجويد البارع عشاق الأساليب . أما أنا فلا أتردد في تفضيل الأسلوب الهين اللين الساذج — تلك السذاجة الحلوة — كما كان في « الأيام » فهذه الحياة التي يصورها إنما هي حياة هادئة وادعة ، وهذه الشخصيات التي يرسمها إنما هي شخصيات بسيطة ساذجة ، وقد كان جو الأسلوب في « الأيام » موافقاً لها منسجماً معها . أما الأسلوب هنا فهو عالٍ عنها مفترق منها ، وليس من السهل أن يدور بينها حوار فخم ضخم كالحوار الذي يدور بين شخصيات « على هامش السيرة » في غابر الأيام .

وطبعي أنني لا نتظر من أديب كالـدكتور طه حسين أن يثبت الحوار بلفظه الطبيعية ( العامة ) بين هؤلاء الناس السذج القرويين . ولكن من حقنا أن نتظر منه أن ينقل حوارهم من لغتهم إلى لغة عربية تناسبهم ، وبذلك يكتمل الجو الذي تعيش فيه القصة ويتم الانسجام .

وقد أفلتت من الدكتور بعض التعبيرات الساذجة في مواضعها المناسبة فكانت جميلة كما كانت مليئة بالحياة . استمع إليه وهو يتحدث عن « سليم » أحد شخصيات القصة الظرفاء . هو رجل يحب الحياة الطبيعية التي كان يحياها آباءه وأجداده ، ثم هو يرى أخاه « خالد » — الذي كان مثله بالأمس — يجد في الحياة المدنية الجديدة ويتكلف لها ما يتكلفه المديون ، فلا يعجبه هذا ولا يرضيه ، فهو يسخر من أخيه هذا ومن زوجته وأولاده ، ولا يفتأ يذكرهم بمنشئهم ، كلما زارهم في المدينة ، ورآهم يتكلفون ما يتكلفون !

و « وكان سليم أسرعهم إلى الضحك وأبطأهم في الرجوع إلى الجد ، لا يسخر من الأسرة وحدها . وإنما يسخر منها ومن نفسه كما يسخر من أي إنسان آخر

وكان أشد الأشياء إثارة للغيظ في نفسه أن يرى الأسرة تعاف الماء الكدر ، وتحرص على ترويقه في الزير ، وتقطره في هذه الآنية توضعها تحت الأزار ، وتضع فوقها المصفاة ، كان يرى ذلك فينتاظ ويحتاج ، ويلتفت إلى أخيه وإلى أبناء أخيه وهو يصيح في صوته المرتفع المضحك : آه يا أولاد الكلب ! من أين جاءكم هذا العز ؟ إنكم لتحرمون أنفسكم خيراً كثيراً . إنكم حين تشربون هذا الماء المصفى أشبه الناس بالذين يشربون اللبن بعد أن استخرج منه الزبدة . ثم يسرع إلى الكوز فيغمسه في الزير . ويعب فيه عباً شديداً ويقول : هكذا رأينا آباءنا يشربون لأنهم لم يكونوا من الترك ولا من الأرثوؤظ !

... وهكذا ارتسمت للقارئ لمحة من هذه الشخصيات بألوانها الطبيعية وبلغتها كذلك مترجمة إلى لغة مكافئة . قم الانسجام .

قال القارئ الآن نموذجاً آخر لحوار لم يتم فيه التكافؤ ليرى القارئ الفرق بين الجو هنا وهناك .

لسليم هذا نفسه زوجة في مثل ثقافته بل أقل ، وهي ترى أن أخاه « خالد » بهم بالزواج من امرأة أخرى بعد أن أصيبت زوجته الأولى بالجنون . تلك التي كان الشيخ قد زوجه منها وهي دميعة قيحة شوهاء فرضي واستسلم لأمر الشيخ على الرغم من إرادة أمه التي كانت تعارض في هذا الزواج وتراه غرساً لشجرة البؤس في الدار ، ثم سخط وتألم . ثم استحال حياته جحيماً ، وهو على ذلك مستسلم مسلم . ثم هم أن يتزوج بأخرى وهنا دار الحوار بينه وبين زوجته .

« قال سليم : فأنك تعلمين أن « نفيسة » لا تصلح له زوجاً ، ولا تقدر على عشرة الرجال ، فما ذنب خالد إن اعترف بالحق الواقع ؟ وهل ترين له أن يعيش مع مجنونة أو أن يفرض على نفسه حياة الرهبان ؟ قالت : لا أدري ! ولكن جنون نفيسة لم يأتها من قبل نفسها ، وإنما جاءها من هذا الزواج الذي لم ترده ، ومن هذه الظروف التي لم تخلقها ورحم الله أم خالد إذ قالت لزوجها : إنه إن أتم هذا الزواج فلن يزيد على أن يفرس في داره شجرة البؤس .

« لقد غرست شجرة البؤس ، فتمت وآتت ثمرها بشعاً خيئاً . امرأة ترزأ في زوجها وابنتها معاً ، ثم ترى ابنتها وقد اصطلح عليها المرض وهجر الزوج والحرمان . فأتت تعلم أن نفيسة ليست ميستراً عليها في الرزق ولست ألوم أحداً . ولكنها فقدت ثروة أبيها ، وتفرقت ثروة علي في أسرته الضخمة ، وخالد لا يرزقها إلا كما يستطيع . ثم لم يكفها هذا كله فقد رزقها هذا الزواج السيد صييتين ، كان من حقها أن تنشأ في البؤس ، بين أم مريضة وجدة محزونة ، ومولاة سوداء تقوم من أمرهما بما تستطيع القيام به ، وأب ينفق الأسبوع دون أن يراها . . . كل هذا لا يكفي . فلا بد أن يتزوج خالد ومن أن يتخذ لأمتها خذرة ، ومن أن يكون له من هذه الخذرة بنون وبنات يشاركونها في حب أبيها وبره . . . »

فهذه الفخامة كلها في أسلوب امرأة عامية ، وهذا الاقتباس من الأساليب العربية القديمة ، أمر قد يختلف في شأنه مع الدكتور !

ثم تبقى ملاحظة أخيرة لبرازها شأن كبير .

إن الفوارق بين ملامح هذه الشخصيات البسيطة الساذجة في واقع الحياة فوارق قليلة ودقيقة . فكلمهم طيب ، وكلمهم مؤمن بالله ، مستسلم للقدر ، مستسلم للشيخ الذي يصلهم بالله وينطق بلسان القدر . وكلمهم آفاقهم قريبة ، وكلمهم مطامعهم محدودة . . . من شأن هذا كله أن يزيد في عبء المؤلف الذي يريد أن يرسم ملامحهم هذه المتشابهة ، ويبرز شخصياتهم المتعددة .

فماذا صنع الدكتور ؟

لقد استطاع أن يرسم هذه الصورة المتشابهة في دقة غريبة . فظهروا على السرح شخصاً آدمية متميزة لا نسخاً مكرورة معادة ، ظهروا وكل منهم يحمل طابعه ، ويلبس ثوبه ويلتقي مع الآخرين في الصفات العامة ، ثم يفترق عنهم في الملامح المميزة . . . وكانت لمسات الريشة البارة الدقيقة كفيلة بهذا كله في يسر وسهولة حتى لكأنه جهد يسير .

تلك في الحقيقة هي سمة الأديب « الكبير » التي ترفع العمل الفني على الرغم مما قد يكون فيه من مأخذ العرض ومن مواضع التقصير .



## بيجماليون

### لتوفيق الحكيم

شيء مما في رواية « بيجماليون » جعلني أراجع كل أعمال توفيق الحكيم التي صدرت قبلها ، كما أراجع معلوماتي عن « شخص » توفيق الحكيم . لقد لحظت للوهلة الأولى أن هناك تشابهاً قوياً بين شخصية توفيق وشخصية بيجماليون .

والمؤلف يقص علينا قصة ميلاد بيبرنيون في نفسه فيقول :

« وأخيراً . فإن قصة بيجماليون هذه تقوم على الأسطورة الاغريقية المعروفة ولعل أول من كشف لي عن جمالها تلك اللوحة الزيتية « بيجماليون » هذه التي تقوم على الأسطورة الاغريقية المعروضة في متحف اللوفر . ما إن وقع بصري عليها منذ نحو سبعة عشر عاماً حتى حركت نفسي فكنت وقتئذ قطعة « الحلم والحقيقة » وكنت آمل أن أعود إليها فأصنع كل ما خاخرني منها في عمل أكبر وأرحب .

ومرت الأيام . واتجهت إلى قصص القرآن و « ألف ليلة وليلة » . وكدت أنسى قصة اليونان ، حتى ذكرني بها « برنارد شو » يوم عرضت مسرحيته « بيجماليون » في شريط من أشرطة السينما منذ عامين .

وبهذا يظن توفيق أن هناك حلقة مفقودة بين قطعة « الحلم والحقيقة » منذ سبعة عشر عاماً و « بيجماليون » الأخيرة . أما الواقع فغير ذلك . إن « بيجماليون » تسربت في أثناء هذه الفترة الطويلة إلى كثير من قصص توفيق الحكيم ومقالاته . لأنها بذلتها أصيلة في طبعه وفي حياته ؛ واتخذت لي خلال تسربها صوراً وأشكالاً قريبة أو بعيدة عن الصورة الأصلية ، ولكنها تمت إليها بصلة القرابة .

فهي هناك في « القصر المسحور » عند الموازنة بين الصورة الفنية الكاملة التي

فطر عليها المؤلف « شهر يار ، و قمر » والصورة الآدمية الواقعة التي ظهر ابيها عند المحاكمة . وهي هناك عند الحديث عن قصور الطبيعة وعجزها عن خلق الجمال الكامل ، وعند الكلام عن علاقة الخالقين بالخلق في عالم الفن وعالم الحياة النخ.

وهي هناك في « الأميرة الفضبي » في كتاب ( عهد الشيطان ) عند الكلام عن تقييد الخالقين « بالتناسق » ذلك القانون الذي لا يستطيعون الخروج عنه - ولو كانوا خالقين - ذلك التناسق الذي يسمى في « ييجاليون » : « الناموس » الذي يقيده به الآلهة ويتحرر منه الفنانون . . . !

وهي هناك في « أمام حوض المرمر » في كتاب ( عهد الشيطان ) عندما يشير « توفيق » إلى خروج « شهر زاد » من قلبه ، كما يشير « ييجاليون » إلى خروج « جالاتيا » من قلبه أيضاً بالطريقة نفسها ، وبالأسلوب عينه . وعند الحديث عن العلاقة بين الخالقين والخلق في « أمام حوض المرمر » . . . هذا الحديث الذي استغرق جزءاً هاماً من « ييجاليون » .

وهي هناك في « البرج العاجي » في الخطوة الرابعة عشرة عند الكلام عن الفنانين العظام « الذي ينكبون طول حياتهم على كنوز نفوسهم وحدائقها اليانعة ، يستخرجون منها للناس فاكهة من ذهب وفضة ، تقصر الطبيعة أحياناً عن تقديم مثلها . ولكن الطبيعة تنظر إلى الفنان نظرة التشفي مع بسمة السخرية » وفي الخطوة الثلاثين حين يقول : « إنه ليخيل إلي أحياناً أن حياتنا متصلة بحياة إنتاجنا ، وأن في أعماق كل « خلاق » شبه غريزة داخلية تدفعه إلى الاتساع البطيء أو السريع ، تبعاً لطول حياته أو قصرها . . . » وهذه وتلك ملامع من الصورة العامة لنفس ييجاليون وفلسفته وحياته .

ومالي أبعد كثيراً . و « ييجاليون » كامن هناك في « توفيق الحكيم » كما كمن من قبله « شهر يار » — في شهر زاد — و « محمود » — في سر المتحجرة — و « مختار » — في الخروج من الجنة — وكثير من شخصوه التي يخلقها على مثال

صورته . تعيش بالذهن في هذه الحياة ، وتشفق من الواقع ولو كانت من قبل  
تتمناه ! ...

فمن هو « بيجاليون » ؟ إنه الفنان الذي أحس يرد الوحدة ، بجانب تمثاله  
الذي أودعه حرارة فنه ، بعد أن كان هذا التمثال حله وأمله ، فمضى له حرارة  
الحياة ، ثم لم يرضه تحقيق ما تمنى . . . فلما استجابت له الآلهة مرة أخرى وأعادت له  
تمثاله الحبيب مبرءاً من الحياة الواقعية الرخيصة ، جرفه الحنين إلى حرارة الحياة  
مرة أخرى ، فشك في فنه ، وظل شبح المرأة الحية يترامى له ، فيحن إليه .  
ويضنيه الحرمان منه ، ولا يغنيه تمثاله الذي فتن من قبل به !

ومن هو « توفيق الحكيم » ؟ إنه الفنان الذي خلق عشرات الشخصيات الفنية  
في قصصه ، وأحب هذه الشخصيات ، حتى عاش حياتها . . . ثم هو الذي يكتب  
مقالاً في « الرسالة » يقول فيه هذه الكلمات :

« لقد جاوزت الأربعين ، وما أبصر في الأفق طيف واحة موزقة في صحراء  
حياتي المحرقة . ما قيمة الشهرة بغير سعادة ، وفيم الأدب والفن بغير هناء (١) ؟ !  
هذه هي النتيجة الأولى التي خرجت بها من جولتي في أعمال توفيق الحكيم  
على ضوء « بيجاليون » .

أما النتيجة الثانية ، فهي أن طبيعة موهبة توفيق الحكيم هي طبيعة التجريد  
وطبيعة الرمز والتشخيص . الحياة في عاله هي تلك المواجهات الفكرية ، والخواطر  
الذهنية . والتأمل هو وسيلته لفهم هذه الحياة وتعليلها . والجانب الذهني في النفس

(١) كتبت هذا البحث منذ أربع سنوات ، ثم زادتني الأيام اقتناعاً به . فما هو ذا توفيق  
الحكيم أخيراً يكاد يكفر بفنه فيبسط إلى مستوى الجرائد والمجلات الأسبوعية التي تلقى القرائن  
وتستلفت النظر بالمسائل اليومية والتزعجات المكشوفة . . . انه « الرجل » الذي يريد بأي  
شكل أن تراه « المرأة » وأن تحس وجوه . والمرأة في هذا الجيل لا يلتفت إلا لنافه  
الرخيص من الأدب المكشوف الذي يدغدغ الفريزة . . . ومن هذا الصنف يكثُر الآن  
« الفنان الحائر » توفيق الحكيم .

الإنسانية هو الذي يهيمه ويسترعي انتباهه . أما الطبع ووشائج اللحم والدم ،  
وصراع الفرائز ، واضطرام الحيوية - وتعبير آخر يحمل : الطبيعة البشرية الحية -  
فلا تنال التفاته ، ولا تسترعي انتباهه .

ومعظم مخلوقات توفيق الحكيم مخلوقات غير طبيعية . لأنها مصورة بريشة  
الذهن المجرد ، لبريشة الحياة التدققة - على تفاوت في حظ هذه المخلوقات من  
هذه الصفة وتلك - وكلما تلتقي في الحياة بأحد هذه المخلوقات التوفيقية ، إلا حين  
نجد الأحياء من بعض خصائصهم الأدمية ، أو ننظر إليهم من زاوية الذهن  
المجرد - مع استثناء قليل في بعض شخصيات أهل الكهف ، ومع استثناء في  
شخصيات « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » و « يوميات نائب في الأرياف »  
و « أهل الفن » .

وهذه المخلوقات الذهنية تعجبنا وتروقنا وتستلفت أنظارنا - لأنها منسقة  
تنسيقاً فنياً معجياً - ولكنها قلما تستدعي التعاطف الوجداني بيننا وبينها ، وكلما  
تستثير عطفنا عليها في المحنة ، أو مشاركتنا إياها في السرور !

إنها مخلوقات غريبة - بعض الشيء - عن عالمنا البشري . ولا جناح علينا  
- نحن أبناء الطبيعة - أن نحب مخلوقات الطبيعة أكثر مما نحب مخلوقات توفيق  
الحكيم ؛ وأن نفتح مغاليق نفوسنا لتلك ، ونمنح هذه انتباهنا الذهني ، ثم يكون  
بيننا وبين الأولى حرارة الحياة ، وبيننا وبين الثانية آلاقة التنسيق .

وقد عرفت الآن لماذا قالت : « أهل الكهف » إعجاب الدكتور طه حسين  
فأثار حولها هذه الضجة التي وجهت الأنظار بقوة إلى « توفيق الحكيم » سنة  
١٩٣٢ . ولماذا وقعت الجفوة بينه وبين « شهرزاد » بعد ذلك بعام .

هناك ملابسات شخصية أحاطت بهذا الموضوع - ليس هنا أوان الحديث  
عنها - ولكن يبقى وراء هذه الملابسات شيء ثابت ... هو طبيعة الدكتور طه ،  
وطبيعة توفيق الحكيم . فالدكتور أوفر حظاً من الحياة الواقعية ، وتوفيق أوفر  
حظاً من التأمل والتجريد . والدكتور معنى بالنفوس البشرية كما هي ، يتبع



خطراتها ، ويقفوا خطوتها ، ويتسمع همساتها — على طريقته الاستعراضية التصويرية —  
وتوفيق معني بالذهن الانساني المجرد ، يوغل في تأملاته ويسبح في فروضه ، ويشير  
مشكلاته ، ويتابع ومضاته .

هاتان الطبيعتان تظهران متقابلتين في « القصر المسحور » كتابها المشترك .  
فهو من هذه الناحية يصلح للمقابلة التامة بين طبعي الرجلين ، وأسلوبهما الفني  
في آن (١) .

ومن هنا أعجب الدكتور بأهل الكهف ، لأن مخلوقاتها من صنع الطبيعة إلى  
إلى حد ما — ولو أن الرواية قائمة على مشكلة ذهنية — مشكلة الصراع بين  
القلب والزمن — ولكن الطبيعة الآدمية تلوح من خلال هذا الصراع . فبريسكا  
الأولى ، وبريسكا الثانية ، ومشيلىنا ، ومرفوش ، وعليخا ، وغاليسا . . . كل من  
هؤلاء نستطيع أن نلتقي به في عالمنا الانساني — على نحو ما — وأن نفتح له  
قلوبنا في بعض اللحظات ، وأن نعاطفه ويعاطفنا . وإن قلوبنا لتخفق — وقد  
خفقت — ونحن نشهد الصراع بينهم وبين الزمن ؛ ذلك الجبار الرهيب الذي  
لا يبقى على شيء لأبناء الفناء !

ومن هنا كذلك وقعت الجفوة بين الدكتور و « شهرزاد » . فشهرزاد  
هي قصة توفيق الحكيم الكاملة — على طريقته — هي قصة الذهن الانساني المجرد  
من أوشاج البشرية ، هي قصة القلق الفكري والشك الذهني . وإن شعاع الايمان  
الوحيد في قلب « قمر » ليرأى خافتاً بين الحين والحين ، ثم ينطفئ قبل أن ينير  
الطريق ! . وكل الشخصيات هناك شخوص رمزية لا تربطهم بالقلب الانساني  
رابطة ، ويستثيرون عطفنا البشري حتى في أشد مواقف حروجه . فشهرزاد في  
حيرته المضنية ، وقلقه المنهك ، لا يستحق منا أكثر من فتح العين واتباه الذهن ،  
بينما قلبنا ساكن قرر !!!

(١) راجع هذا بتوسع في كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

ومثل هذا الجو لا يستريح إليه الدكتور طه حسين . فهو قد كان مخلصاً لطبيعته ، حين صادق « أهل الكهف » وجافي « شهرزاد » . وأياً كانت الملابس الشخصية التي صاحبت تلك الصداقة وهذه الجفوة ، فإن وراءها الطبيعة المختلفة لكل من الأدبيين !



ونتيجة نالته خرجت بها من رحلتي في أعمال توفيق الحكيم :  
إن لتوفيق طريقة خاصة وأسلوباً معيناً في أعماله جميعاً . فهو من هذه الناحية فنان ذو « أسلوب » وله « طريقة » .

إنه يثير المشكلات الفكرية ، ويصور الصراع بينها ، ويرسم لمحات ولمسات للموقعة ... ولكنه لا يرسم مرة واحدة نتيجة الصراع ؛ ولا يقف حكما بين الأفكار التي يطلقها تتصارع على مرأى منه ! إنه يدع الخط غير منته ، ويدع المشكلة قائمة . يدعها خالدة ، حلها في ضمير القارئ ، وحينما ينتهي هو من عرض القصة ، تبدأ المشكلة في ذهن القارئ !

هكذا صنع في مشكلة الصراع بين القلب والزمن في « أهل الكهف » وبين الإنسان والمكان في « شهرزاد » ، وبين الفنان والآلهة ، ثم بينه وبين رغباته وملكاتة في « بيجاليون » . وحينما كان بيجاليون يعاني سكرات النزاع ، كانت أشواقه الفنية تنجبه إلى إبداع جديد !

وهكذا صنع في « القصر المسحور » وفي « عهد الشيطان » وفي « الأميرة الغضبية » وفي « براكسا ومشكلة الحكم » وفي « عصفور من الشرق » وفي كل مشكلة عرضها في قصصه ورواياته ومقالاته على السواء .

إنه الشك في طبيعة توفيق الحكيم . وإنه القلق الدفين في نفسه ، يصدانه عن التعرض للحلول الحاسمة ، وعن الفصل فيما يعرض من مشكلات وأزمات .

والحسم يقتضي مواجهة الواقع في الحياة أو في الخيال . وتوفيق يشفق من مواجهة الواقع في جميع الأحوال !

وقد كتب العقاد مرة نقداً لكتاب « عهد الشيطان » فاقترح على المؤلف تكملة معينة « للأميرة الغضب » وتكملة معينة « لعهد الشيطان » . وكان في هذه التكملة حل للعقدة التي ربطها توفيق الحكيم ، أو التي أشفق من حلها . واقترح عليه زيادة هاتين التكملتين في الطبعة الثانية للكتاب .

ولو نفذ توفيق ما اقترحه العقاد لتحول عن « أسلوبه » بل لتحول عن طبيعته التي تشفق من الحل الحاسم ، وتفر من الوضوح الصريح .  
والحقيقة أن هذه النقطة هي مقترق الطريق بين طبيعة العقاد وطبيعة توفيق ، والتوسع في دراستها يكشف عن حدود الشخصية في هذين الأديين (١) .



ونتيجة رابعة خرجت بها من دراستي لأعمال توفيق الحكيم .  
إن ما يكتبه عدا القصة والرواية ، إنما هو في معظمه « مذكرات تفسيرية »  
للأفكار الحملة التي تعرضها قصصه ورواياته بشكل أحسن ، وأدخل في العمل  
الفني .

والمقالات الوحيدة التي وجدتها جديرة باتفاق الوقت في قراءتها مستقلة هي مقالات: « في الدين » و « في الأدب والفرن » من كتابه : « تحت شمس الفكر » والخواطر المتناثرة في مقدمة « سلطان الظلام » فهي تثير مشكلات فكرية تستحق الانتباه ، ولا تتكرر مع الأفكار المعروضة في رواياته إلا في نقط قليلة .

وعلى أية حال فإن « الحوار » هو موهبة الحكيم . وفي هذا الحوار تتجلى ملكته الأساسية « ملكة التنسيق الفني » . وهي عنوان مذهب توفيق الحكيم (٢) .

---

(١) انظر بتوسع كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

(٢) انظر كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة »

## الرباط المقدس

### لتوفيق الحكيم

حينما ظهر هذا الكتاب ، كتبت عنه مقالاً في مجلة الرسالة جاءت فيه هذه الفقرات :

« خيل إلي في وقت من الأوقات أن توفيق الحكيم قد بلغ مداه ، وارتقى آفاقه وأنه منذ الآن سيكرر نفسه ، مع شيء من التحوير والتعديل .

« خيل إلي هذا وأنا أقرأ « سليمان الحكيم » فأجد فيه اختلافاً ما في موضوعه وشخصياته عن أهل الكهف ، وشهرزاد ، ويجهالون ؛ ولكنه يتفق معها في طريقة تناول الموضوع ، وفي إدارة الحوار مع تعديل طفيف .

« ثم كتب « زهرة العمر » ، فلاحت بؤادر آفاق جديدة ، ولكن لها شياً في خطرات المصباح الأخضر والبرج العاجي . وإن ظهرت في صورة رسائل لا في هيئة مقالات . فالفرق في صميم العمل الفني هنا كذلك طفيف .

ولكن هذا الوم قد تبدد من نفسي وأنا أقرأ « الرباط المقدس » كتابه الأخير . هنا نقمة جديدة ، وعطر جديد ...

« فالخطوات الذهنية — التي اعتدناها من المؤلف — لا تقف هنا عارية ، تتخايل بالآلاقة والالتماع . إنما هي هنا تسري في مادة حية ، وتخطر في إطار من اللحم والسم يمنحها الحرارة والحياة ... هنا قلب إنساني يضبطه ويدل على حركاته ذهن فنان . وهذه اللوحة الجديدة في فن توفيق الحكيم .

« لقد كان في « عودة الروح » و « يوميات نائب في الأرياف » شيء من هذا . ولكن النبض الحيوي كان هناك باهتاً ساكناً غير ملحوظ في ثنايا التنسيق



الفني الدقيق . أما في «الرباط المقدس» فالنبض الحيوي يساوق التنسيق الفني ، ويبدو كلاهما كاللحمة والسدى في النسيج الواحد ، أو كالجسد الواحد في الكائن الحي .

« وفي الكتاب صفحات من خطرات الفكر ، ووثبات الغريزة ، وسبجات الروح ، ووسوسة الضمير ، وزوات اللحم والدم ، وصراع القوى البشرية في النفس الواحدة ، يقل نظيرها في كل ما سجله الأدب العربي الحديث .

« لقد أدركت بعد قراءة الكتاب خطورة الأحكام النهائية على المعاصرين . فلقد كنت أعد بحثاً عن « المدارس الأدبية المعاصرة » وكدت أتهي إلى حكم قاطع في فن توفيق الحكيم وطبيعته وطريقته ... فهأنذا أجدني في حاجة إلى تعديلات أستمدها من « الرباط المقدس » .

كُتبت هذه الفقرات ، قبل أن ينشر أحد أصدقاء الأستاذ توفيق شيئاً منقولاً عن الفرنسية . وقبل أن يلح صديق آخر من أصدقائه كذلك إلى المعلقة بين الكراسي الحمراء — وهي أحر وأحياء في الرباط المقدس — وهذا الذي نشر منقولاً عن اللغة الفرنسية !

لقد كان حسي صادقاً إذن بأن هناك طعماً جديداً غير الطعم المعروف لتوفيق الحكيم !!!



القصة قصة امرأة تخون ، امرأة منحرفة ، تدعوها فوازع اللحم والدم فتستجيب ، وتغريها بدعة العصر في التحلل من القيود ، فتفلسف السقوط بالحرية والتجديد ، وتنظر إلى ما تسميه « مغامرة » نظرتها إلى أمر يومي صغير ، لا يجوز أن يحطم عشاء ، ولا أن يحدث ضجة ؛ ثم تسخر ما شاءت لها السخرية من رجعية الرجل ، ومن أنانيته ، لأنه يتطلب منها فراشاً نظيفاً ، وذرية مضمونة !

وقصة رجل سوى الفطرة ، تربي في انكسار ، ولكنه لم ينحل ، وعرف كيف يؤدي حقوق الزوجية كاملة ، ولكن في حدود الفطرة السوية . فضاقت

المرأة المنحرفة بهذه الحدود ، وتأقت نفسها إلى « الغامرة » اللذيذة ، والاستجابة المتنوعة .

وهي تصف في مذكراتها — الكراسية الحمراء — لحظات هذه الاستجابة وصفاً حسياً عنيفاً . تصفها كما وقعت محوطة بالوهج واللهب ، مغلفة باللذة الحيوانية الهائجة ، غارقة في بحر ان الغيوبة ... فاذا وقعت هذه المذكرات مصادفة في يد الزوج المسكين الوائق من نظافة فراشه ، كانت المفاجأة التي تهد القوي ، وتذهل اللهب ، وتمسح كل لحظة من لحظات الماضي ، فتحيلها غولاً لثياً ، يعذب فريسته بالسخرية اللاذعة ، قبل أن ينقض عليها ليعزقها شر تمزيق !

والقصة بعد هذا كله قصة « راهب الفكر » الذي رأى هذه المرأة أول مرة فرفعها إلى مصاف الحوريات في الفرديس ، ونسج حولها هالات من القداسة والسحر ، وأقامها في مصاف الآلهة والقديسين ... ثم ... ثم إذا هو يطالع على الكارثة مع الزوج المنكوب ، فيفجع في أحلامه ، فجيعة الزوج في كيانه ، ويحس لها بالحق والكراهية والازدراء ، ويخيل إليه أنها انتهت في عاله ...

ولكن !

أجل . ولكنها « المرأة » المرأة الخالدة في ضمير كل رجل ، وراهب الفكر هو كذلك « رجل » هو مزيج من اللحم والدم والفكر والشعور . ولئن كانت هذه الأفعى قد سحرت فيه رجل الفكر والشعور أيام أن كانت — عنده على الأقل — حورية أو قديسة ، فاتها اليوم لتستطيع أن تسحر فيه رجل اللحم والدم بطرها العبق ، ونكبتها الأثوية ؛ وأن تدعوه بصوت الفريزة فيستجيب . ولولا سبب خارج عن إرادته — حسب تفسير القانون — لم كل شيء في عالم الواقع المحسوس ، بعد أن تم في عالم الضمير المكنون .

يا للمرأة ! بل يا للحياة في صورة المرأة !

وعلى الهامش رجل آخر أوقفته مذكرات الزوجة المفضوحة في شك مفترس

في عشه وفراشه هو الآخر ، ولكنه لا يستطيع الجزم واليقين ، ولا يطبق جسيم الشك المؤلم فيستريح من قريب ... يتحرر ! ولا يستغرق من القصة إلا القليل الذي يكفي للموازنة السريعة بين قسوة اليقين المحتملة على كل حال ، وقسوة الشك التي تجل عن الاحتمال .

وأحب هنا أن أحدد الشبهة التي أشرت إليها في أول الحديث :

إن هذه المرأة . هي المرأة كما يتصورها توفيق الحكيم . فالمرأة إما حورية مقدسة ، وإما بني فاجرة ، ولا وجود للمرأة السوية في كل أعماله . فصورتها هنا صورة معهودة عند توفيق ، أصيلة في تصوراته ، ولا حاجة به لأن يجتلبها من وراء البحار ! أما الانفعالات الحية فهي الشيء الجديد في فن توفيق !

وبعد فأشهد أن الصفحات التي تناول فيها المؤلف عرض نظريات المرأة ودواعيها ووصف نزولها ومفاتيحها ، وكشف حيلها ومغرياتها . كالصفحات التي صور فيها كارثة الرجل وعاطفته ، وأوضح منطقته واتجاهه . كالصفحات التي أبرز فيها راهب الفكر ، ونزعاته ، واختلاجاته ونزواته . كالصفحات التي كشفت روح العصر ، والعوامل الخفية والظاهرة التي تعمل في كيانه ... كلها صفحات رائعة فيها نكهة النضوج الأخير .

ولكن الصفحات التي عرض فيها صورة « الشك » لم تجيء في مستوى تلك الصفحات . جاءت مختصرة وبمثلة ، جاءت في لمسات عريضة ، لم تتناول الجزئيات الثمينة في لحظات الشك المريرة . وختمت في عجلة ظاهرة .

حقيقة إن « التنسيق الفني » سمة توفيق الحكيم الأصيلة . هو الذي يجره في هذه القصة — حسب وضعها الحالي — إلى أن يختصر في صورة الشك ، ليوزع أشخاص الرواية على المسرح توزيعاً فنياً ، بعضهم يحتل مقدمة المسرح ويتراءى دائماً للجمهور ، وبعضهم يتراءى من بين الكواليس ، ثم يختفي ويفسح المجال للبطل الأصيل . فكيان

الآسة قائم على مواجهة الرجل السوي بالمرأة المنحرفة في العصر الحديث . وعلى  
اضراب رجل الفكر بين الغريزة والوجدان أمام المرأة الخالدة ، وعلى منطق الغريزة  
العميقة ومنطق الفكر المخلق ، وعلى لغة الفناء الأرضي ولغة الخلود السماوي ...  
الح . فلا مجال لعرض صورة « الشك » إلا في هذا الحيز المحدود .

ولكني أخشى أن يكون تصوير « الشك » الحي في هذا المستوى الناضج ، في  
حاجة إلى طاقة أخرى لم يزاولها إلى اليوم توفيق الحكيم . طاقة الأضواء تتداخل  
في الظلال ، لا طاقة الخطوط الحاسمة تفرق بين الظل والنور !



ثم لقد استوقفني المؤلف عند هذا الحوار بين راهب الفكر والزوجة المستهتره  
الساخرة من غيرة الرجل على فراشه :

— « ولماذا لم تكلم بهذه الحماسة عن خيانة الأزواج ؟

— إني لم أبح للزوج أن يخون زوجته

— وإذ خانها . أليس لها الحق أن تخونه ؟

— لا

— النعمة القديمة التي يسمعا من الرجال . تبيحون لأنفسكم ما تحرمون علينا  
لأنكم أنتم السادة ونحن الاماء .

— بل لأن الرجل هو الذي يعرق ، والمرأة هي التي تنفق . اكدهي كما  
يكده زوجك واعرفي كما يعرف ؟ فإذا تساويتما في التضحيات تساويتما في الحقوق .  
لا أقول إن الرجل يجب أن يخون ولكنه إذا خان خان من ماله . ولكن الزوجة  
تخون من مال زوجها . ثم هنالك شيء آخر ... هو النسل ... فالزوج يخون ولا  
يدخل على زوجته نسلًا مدلسًا . أما الزوجة فإذا خانت أدخلت على زوجها نسلًا  
ليس من صلبه . لن تكون هناك مساواة مطلقة بينكن وبين الرجال في هذا الاثم  
إلا إذا تطور الزمن تطوراً آخر فرأينا الزوجة تناضل في الحياة وتكسب بالقدر  
الذي يربحه الزوج ... ثم يستطيع بواسطة العلم أو غيره من الوسائل أن يفرز



للزواج نسله عن نسل غيره بغير وقوع شك أو ارتياب ... إلى أن يتم ذلك فلا  
تحدثن عن المساواة في الحياة .

— إذا حدث ذلك فلن تكون هنالك زوجية . ولن يكون لها محل على الإطلاق .  
— ولن يكون للخيانة عندكن لذة ولا طعم . إذ لن يكون الزوج ضحيتها .  
— يالك من خيث ! ، ...

أحسب أن هناك اعتبارات أخرى غير الاعتبار الاقتصادية الرخيصة الخاصة  
بالانفاق والاعتبارات العائلية الخاصة بالنسل ؛ بل أكبر من العوامل النفسية بين  
الرجل والمرأة كذلك ، فلندع هذا كله ، ولندع منطق الأخلاق أيضاً ، ولننظر من  
ورائه إلى منطق الطبيعة ...

أحسب أن الطبيعة الخالدة كانت تقصد الإشارة إلى معنى خاص ، وهي تقدم  
أتى الانسان - وحدها دون بقية إناث الحيوان - مختومة في الحالات السوية  
الغالبية ، مقفلة بذلك القفل الطبيعي الخاص ! وأنها لم تحسب حساب العلم في تطوراتها  
التي يستطيع بها فرز النسل أولاً يستطيع . فقامت هي بوسائلها الخفية الخاصة بضمان  
العفة في الحدود التي تملكها . وما كان عمل فرسان القرون الوسطى حين كانوا  
يلبسون زوجاتهم أحزمة ذات قفل في أثناء اغترابهم للحرب ، إلا محاكاة لعمل  
الطبيعة وامتداداً له في صورة عنيفة . فمما كانت نظرتنا نحن اليوم إلى طريقة التنفيذ  
فيجب أن نقدر أصالة الفكرة ، وعمقها في تفكير الطبيعة ، وإذا كان عصر من  
العصور لا يسمح بفكرة القفل المادي ، فإن هذا لا ينفي أن فكرة القفل المعنوي  
أصيلة في صميم الطبيعة كلها ، لا في صميم النفس الانسانية وحدها !

إن الطبيعة لأحكم من كل فلسفة أخلاقية ، ومن كل سفسطة إباحية ، وإن كل  
انحراف عن سنتها هو انزلاق إلى مهاوي الفناء !

ذلك ما يجب أن نلقي بالنا إليه ونحن نعالج مثل هذه الأمور سواء في البحوث  
العلمية أو الآداب والفنون !

## ابراهيم الثاني

### للمازني

أخيراً يهتدي المازني إلى نفسه ويمضي على نهجه ، ويستغل أفضل مزاياه .  
و « أخيراً » هذه تعني سنة ١٩٢٩ يوم أخرج المازني كتابه « صندوق الدنيا »  
وإن كان قد نشره متفرقاً من قبل في صورة مقالات .

وإذا علمنا أن المازني بدأ ينشر سنة ١٩١٠ أو حواليها، فأننا نسأل : وفيما إذن  
أنفق أكثر من خمسة عشر عاماً قبل أن ينهج نهجه الأصيل ؟

والجواب أنه أنفقها أولاً في التميد والتحضير لدوره الأخير ، وأنفقها ثانياً  
في التهيئة العامة للأذهان والأذواق مع زميله العقاد ، مع بُعد ما بين الرجلين في  
الطبيعة والاتجاه .

والواقع أنني لم أعجب لشيء عجي لاقتران هذين الاسمين في الأذهان فترة طويلة  
من الزمان ، وهما يكادان يتقابلان تمام التقابل في الطبيعة الفنية والاحساس بالحياة .  
فالعقاد موكل بالفكرة العامة والقاعدة الشاملة ، والمازني موكل بالمثال المفرد  
والحادثة الخاصة ، وبينما يصنع العقاد بدءاً مباشرة على مفتاح القضية أو الفكرة  
أو الشخصية ، يمضي المازني في استعراض أجزائها ودقائقها مستلذاً هذا الاستعراض  
مشغولاً به عن كل ما عداه . وفي العقاد ثورة وزرارة وسخط على النقائص  
والعيوب الكونية والاجتماعية والنفسية ، ولكنه مع هذا واثق بالحياة متفائل على  
وجه العموم ، وفي المازني قلة مبالاة وسخرية واستخفاف ، وشيء من التشاؤم  
يطنه بالفكاهة والشيطنة !

ومن الأمثلة الحاسمة التي يهبطها الاتفاق ، فتصور الفارق الأصيل بين اتجاهي

التفكير وطريقتي النظر والتعبير ، إجابتا المازني والعقاد على سؤال في مجلة ، عنوانه « هل أخلاقنا في تقدم » .

فأما العقاد فقد سارع بوضع القاعدة - على طريقته - ونصب الميزان وهو يقول :  
« نعم الأخلاق المصرية في تقدم ، أو أن الرجاء في تقدمها أقرب من اليأس ، وربما منعنا أن نرى دلائل التقدم أن الرجة عنيفة ، وأن الغبار كثير حول الأقدام وفوق الرؤوس . فإذا انجلى غداً عرفنا ما خطوناه ، وما لا يزال أمامنا أن نخطوه .

« ومن الواجب أن نعرف مقياس التقدم قبل أن نقيس ونضبط القياس . فمقياس التقدم عندي هو احتمال المسؤولية ، لأنه الفارق بين كل متقدم ومتأخر بلا استثناء .  
« ... وإذا كانت المسؤولية ، مقياس التقدم الأوحدها لحرية إذن هي شرط التقدم الذي لا غنى عنه بحال من الأحوال ، لأنك لا تفرض المسؤولية عن إنسان مكثوف اليدين ، ولا بد من حرية حتى تكون مسؤولية ، ولا بد من مسؤولية حتى يكون تقدم في الحاضر والمستقبل .

« هذه الفوضى التي نراها في أخلاقنا هي مظاهر الحرية الأولى ، أو هي أول مفاجأة من مفاجاتها ... الخ ،

وهكذا يضع المسألة في صورة قضية منطقية . ثم يأخذ بالوزن والقياس .  
وقد تخالف العقاد أو توافقه ، لكنك مضطر أن تنتظر أولاً في « مقياس .  
التقدم » ، أو في « مفتاح الفكرة » ، الذي يلخص الرأي ، وتوزن به الجزئيات .  
وأما المازني فراح يستعرض المظاهر الخلقية ويحكم عليها واحداً بعد الآخر حسب رآه ، فقال :

« كيف تصلح أخلاق أمة والبيت فاسد ، والتفاوت بين الرجل والمرأة شديد والتربية سيئة ، والمدرسة عقيمة النهج ، والقذوة العامة على أسوأ ما يمكن أن تكون ، ولا تقدير للتبعات والمسؤوليات ، ولا احترام للحقوق ولا اعتراف بوجود حدود ، ولا ثقة بانصاف ... الخ » .

وهكذا استعرض كل مظهر وكل جزئية ، وحكم عليه على انفراد .

ويلاحظ أن المازني ذكر « تقدير التبعات والمسؤوليات » التي ذكرها العقاد ، ولكن هذا جاء هنا عرضاً ومظهراً ، بينما جاء هناك قاعدة وأصلاً .

وعلى هذه الوتيرة تسير طبيعة العقاد وطبيعة المازني في عملها الفني ، بل حياتها كذلك ، والفرق كما ترى بين الطبعين بعيد .

وبينما كان العقاد يسير على نهجه الأصيل منذ نشأته في النقد الأدبي ، وفي دراسة الشخصيات والسير ، وتهيئاً للمكانة الملحوظة التي بلغها فيما بعد في دراسة التراجم والمذاهب الفنية ، ويقطع مراحل التحضير إلى مرحلة النضوج الأخيرة على بصيرة واستواء . كان المازني يتنكب عن نهجه ، ويسير في غير طريقه ، وهو يتناول هذه الموضوعات التي يتناولها العقاد يومذاك ، إلى أن اهتدى إلى أفضل مزاياه في عام ١٩٢٩ وقبله بقليل ! وكان ذلك خيراً للأدب بلا جدال .

وقد أخرج المازني - وهو في التيه - كتاب « حصاد الهشيم » ، وكتاب « قبض الريح » ، والقارىء يعجب لتشابه الموضوعات في هذين الكتابين مع موضوعات كتابي « الفصول والمطالعات » للعقاد ولتشابه الاتجاه في الرأي كذلك ، وإن بقي الفارق الكبير بين الطبعين ، حتى في هذا الطور المختلط ، الذي لم يكن المازني فيه يفتن إلى حقيقة مزاياه .

ولا نحب أن نظلم المازني فنغفل عن عوامل الزمن والبيئة التي كانت تحتم عليه هذا الاتجاه في ذلك الزمان ، فأغلب الظن أن الحالة الفكرية وفهم الأدب وتقدير الفنون في هذا الوقت لم تكن تسمح بظهور أديب يكتب على نهج المازني الأخير ، الذي بدأ بصندوق الدنيا سنة ١٩٢٩ ، أو قبلها بقليل .

وحسبنا لمعرفة هذه الحالة وتقدير الجهد الذي بذله المازني والعقاد في تصحيح مقاييس الأدب والفنون العامة ، أن نعلم شيئاً عن المشكلات التي كانا يعانيان شرحها وهي اليوم في حياتنا الأدبية من البديهيات . فمسائل مثل : وحدة الشعر هي القصيدة



لا البيت ، تطور اللغة وأساليبها بتطور الزمان ، التصوير الفتوغرافي في الفنون لا يعد عملاً فنياً . . . إلى آخر هذه البديهيّات ، كانت في ذلك الحين من أعوص المشكلات !

ولقد قرأت بمطف كبير قول المازني في « حصاد المشيم » :

« ما مصير كل هذا الذي سودت به الورق ، وشغلت به المطابع ، وصدعت به القراء ؟ إنه كله سيفنى ويطوى بلا مرأ . فقد قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد ، وأن يشتغل أبناءه بقطع هذه الجبال التي تسد الطريق ، وتسوية الأرض لمن يأتون من بعدهم . ومن الذي يذكر العمال الذين سواوا الأرض ومهدوها ورصفوها ؟ من الذي يعنى بالبحث عن أسماء هؤلاء المجاهيد الذين أدموا أيديهم في هذه الجلاميد ؟ وبعد أن تمهد الأرض وينتظم الطريق ، يأتي نفر من بعدنا ويسرون إلى آخره ، ويقيمون على جانبيه القصور شاهقة باذخة ، ويذكرون بقصورهم وتنسى نحن الذين أتاحوا لهم أن يرفعوها سامقة رائعة ، والذين شغلوا بالتمهيد عن التشييد ! »

« فلندع الخلود إذن ، ولنسأل « كم شبراً مهدنا الطريق ؟ » .

وهذه الفكرة هي التي أوضحها العقاد من قبل أيضاً في مقدمته لكتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة سنة ١٩٢٣ في هذه الفقرات :

« وإني لأعرف كيف يستحق النعيمي التهنئة بجزأته التي ظهر بها في مقالاته وصراحته التي تقدم بها إلى غربة الناس والكتب والآراء ، لأني أعرف الآراء المستحدثة ، وما تجلبه على أصحابها من الغضب والملاحاة في بلاد العالم أجمع ، وفي بلاد الشرق خاصة . أعرف أن ليس أضيع عندنا من مجترىء على تزريق غلاف الأجنة عن جوارحه ، واستنشاق هوائه بأنفه ؛ وأن ليس أخسر صفقة في موازيننا من عمل داع إلى جديد ، لأن أنصار الجديد قليل في كل جيل ، والفاهمين منهم لما ينصرون أقل من القليل . ولا يزال هؤلاء الأنصار قلة متوارية أو كاشفة كتوارية ، حتى إذا كثروا وانتشروا والتف شملهم ، واشتد أزرهم ، ضاع المقياس الذي يقاس به فضل الداعي ، ونسي عمله ، وبدا للخالفين من بعده كالذي يحمل المعول الكبير

يضرب في الهواء ، وينفض به على الفضاء ، ويتصيب عرقاً في غير شيء . ذلك لأن السد الذي كان أمامه ، والذي كان لا يريح قائماً قاعداً يضربه ، ويفني عافيته وحظوظه وآماله في هدمه يكون قد عفا في ذلك الحين ، وتهد مكانه الطريق سهلاً سوياً تدوسه السابلة ، ولا تتمثر فيه أقدام الأطفال ؛ ولا يبقى له من الأثر إلا ذلك الجهاد المغموط البادي للعين في تلك الصورة العابثة الهازلة — أو قل : المضحكة — صورة الضارب بالمعول في أحشاء الفراغ . . . ولا والله ما هي بعث هازل ، ولا ضحك ضاحك ، ولكنها صغقات وأهوال وأشجان . أما جزاء ذلك الداعي الشهيد على ما أسلف من الخير ، وبذل من مهجة القلب ، فمن ذا الذي يعنيه أن يذكره ؟ لعله يبقى مدخراً في ذمة « أبولون » ، وتاهيك بما في ذم الأوثان المعبودة من هضم وسعة .

أدركني عطف كبير وأنا أقرأ هذه السطور وتلك ، وأراجع جهد المازني وجهد العقاد في التمهيد نحو ربع قرن من الزمان ، وودت لو كان المازني بجاني حينئذ ، لأقول له :

« لا يا مازني ، إن نصيبك ونصيب زميلك لا كبير من مجرد التمهيد ، فلقد بنيت بعد ذلك — على طريقتك — بنايات جميلة نابضة بالحياة في « إبراهيم الكاتب » ، وإبراهيم الثاني ، وفي صندوق الدنيا ، وفي الطريق ، كما أقام هو — على طريقته — بنايات معمورة الأركان في التراجم الأخيرة على الخصوص ! » .



اهتدى المازني إلى خصائصه وسار أخيراً على نهجه ، فما هذا التهج وما تلك الخصائص بالتفصيل ، بعد ما تقدم من الاجمال .

في المازني فكاهة ودعابة وسخرية ، وقد يفهم بعض الذي تصدوا للنقد بلا عدة وافية أنها غلبة خصائصه ومزايده . وهي منها ، ولها قيمتها في تلوين أدبه بلونه الخاص ، ولكني لا أراها في مجموعها خير ما في المازني الفنان ؛ فكثيراً ما تقوم

دعابات المازني على نوع من سوء التفاهم التعمد، والمفارقات الكثيرة في الحركات الذهنية التي تقابل مفارقات الحركات الحسية في بعض أدوار « لوريل وهاردي » المشهورة ، ولو عدل هذا « التوليف » الخاص لفقدت كل مزيها ، وليس هذا من الدعاية العميقة الأصيلة ، ولا يمنع هذا أن يصل بعضها إلى القمة حين يلاحظ المازني المفارقات الانسانية والنفسية ، وينسى البت بالحركات الذهنية والمغالطات اللفظية ، وأبرز ما يكون ذلك حين يضبط نفسه أو نفس سواه ، وهي تغالط نفسها لتهرب من مواجهة موقف ، أو تتوارى من الكشف في وضع النهار أو تدعي فضلاً ليس لها وتشكر سيئة عملتها ! ولمازني في هذا غاذج قليلة نسبياً ، ولكنها من أمتع وأقوى ما تحويه الآداب .

أما مزية المازني الكبرى فهي طريقة إحساسه بالحياة :

إذا كان بعض العيون يأخذ الحياة جملة ، فبين المازني تأخذ الحياة بالتفصيل ، وهي عين مفتوحة واعية فاحصة ، لا تقوتها حركة ولا يندب عنها لون ، وهي تستعرض الحياة والمناظر والنفوس والأشياء ، ولا تشبع من النظر ومن التقاط هذه الدقائق في يقظة وانفعال .

وليس كل كائن في الحياة موجوداً بالقياس إلى النفس الانسانية ، إنما تملك النفس ما تظن له وما تنفعل به ، واللحظة القصيرة تطول وتضخم إذا هي امتلأت بالأحاسيس وأفعمت بالانفعالات ، والتقطت العين والنفس كل أو معظم ما تنطوي عليه من الدقائق والتفصيلات .

وكذلك يصنع المازني باللمحظات ، وكذلك يملؤها حتى يكظها ويخرجها بالانفعالات . وقد لا يبلغ أغوار الحياة ولا قلالها ، ولكنه يذرعها طولاً وعرضاً ويلحظ كل دقيق لا تأخذه العيون ، فإذا هو في حقل من الصور والحركات والتصورات ، وإذا هو يعيد إليك هذه الصور المتحركة في حرارة فائقة كأنها حية حاضرة .

تلك مزية المازني التي لا نظير له فيها في اللغة العربية كلها ، إلا ما قد يقع

لابن الرومي في بعض قصائده ، مع الفارق بين قيود النظم وضروراته ، وانطلاق  
النثر وحرية .



وبعد فما قيمة قصة إبراهيم الثاني ، التي كنا نتوي الحديث عنها ، فأعدانا المازني في  
هذا الاستطراد !

هي قصة قلب إنساني يضطرب في عواطفه اضطراباً طبيعياً حياً صادقاً تجاه  
ثلاث من النساء ، كل منهن نموذج من المرأة يلتقي مع الأخريات في الجنس ويفترق  
في الطراز . وكل منهن امرأة طبيعية في هذا الاتجاه .

وهو قلب إنساني حافل بالتجارب مثقل بالقيود — وفي أولها قيد المعرفة  
الثقل — ولكنه فائض الحيوية ، زاهر بالمواطف ، يضطرب بين الأثقال ، ويتلفت  
من هذه القيود والمؤلف الواعي يسجل كل حقيقة وكل اختلاجة في دقة كاملة  
ويبطن ذلك كله بالدعابة الساخرة التي لا تنجو منها شخصية من شخصيات  
القصة جميعاً !

و « الحدوثة » في ذاتها قد لا تكون خير ما في القصة ، ولكن الفطنة  
للمواقف والمشاعر ، والدقة في رسم اللحظات والانفعالات ، والانسياب الطبيعي  
الذي يشعر أن الحياة تجري في الورق كما تجري في الواقع اليومي . . . كل هذه  
مزايا ذات شأن في تقويم القصة وتقديرها وكلها تتفق لدى إبراهيم الثاني ، أحسن  
اتفاق . فالحركة والملاحظة والوعي لأدق الخلدات وأخفى التصورات ، وخلق الحياة  
الفنية على الفتاة الذي لا يعني به الكثيرون ، يشيع الحيوية واللذة والانفعال .

ويصعب في القصة بالذات ، الاجتزاء بالمثال ، فليقرأها من يريد التطبيق على  
هذا المقال . . . !



## الرواية الشعرية

### بين شوقي وعزيز أباظة

كتب الدكتور أحمد بك زكي يوازن بين هاتين الروايتين فقال :

« وجلست إلى « قيس ولبنى » أقرؤه ساعتين حتى أتيت على آخره . أفندري إلام شافني ؟ إلى صنوه « مجنون ليلي » لشوقي بك . ومددت يدي فجزرته من محبسه على رف الكتب . وأخذت أقرأ لشوقي ، فما أحسست أني انتقلت بعيداً . كان إحساسي إحساس من انتقل من منشستر إلى لندن ، أو من ليون إلى باريس ، أو من الاسكندرية إلى القاهرة . الناس هم الناس ، واللسان هو اللسان ، وأسلوب العيش هو أسلوب العيش ، والمدنية هي المدنية ، وإنما في ظرف أكبر . فعزير يترسم خطوات شوقي ، وله في جزالة لفظه ما يعينه على أن يحاكيه فيقاربه ، ويقاربه كثيراً . وهذه خير تحية يحيا بها شاعر في مصر أو في الشرق كله .

« كان هذا إحساسي . إلى أن بلغت إلى قول شوقي على لسان قيس . قيس ليلي . إذ بلغ وهو في سبيله إلى ليلي ، جبل التوباد ، ملعب صباها ومرقع شبابها . قال قيس ليلي :

وسقى الله صباها ورعى  
ورضعناه فكنت المرضعا  
وبكرنا فسبقنا المطلعا  
ورعينا غم الأهل ممعا  
لشبابينا وكانت مرتعا  
واشتينا فمحونا الأربعا  
تحفظ الريح ولا الرمل وعي

جبل التوباد حياك الحيا  
فيك ناغينا الهوى من مهده  
وحدونا الشمس في مغربها  
وعلى سفحك عشنا زمناً  
هذه الربوة كانت ملعباً  
كم بنينا في حصاها أربعا  
وخططنا في ثقا الرمل قلم

« الله ! الله !

لم تزل ليلى بعيني طفلة	لم تزد عن أمس إلا أصبعا
ما لأجبارك صمّا كلما	هاج بي الشوق أبت أن تسمعا
كلما جئت راجعت الصبا	فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العمر إلا ساعة	وتهون الأرض إلا موضعا

« الله ! الله ! مرة أخرى ، لهذا البيت الأخير .

« بلغت هذه القطعة ، فقلت : معيار المقارنة أن أجدها مثلها لقيس لبي ، وبحيث فلم أجدها .

« أم أنا عميت ؟ ربما ...

« أم أنني نظرت في الكتابين نظرة القارئ العادي ، ومثل هذا الذي طلبت يحتاج لا إلى بصر قارئ مثلي عابر ، وإنما إلى بصيرة أديب مكين ؟ ربما أيضاً ، .

\*\*\*

ومع احترامي لهذا التواضع العلمي النبيل فيما كتبه الدكتور العالم الأديب . فاني أخشى أن تكون عاطفة «تقديس الموتى» - وهي عاطفة إنسانية عامة وعاطفة مصرية خاصة - قد غلبت في نفسه على حاسة الفن ، التي ألحها في كل ما يكتبه !

ولأفما يمكن أن يقرأ الإنسان هاتين الروايتين في وقت واحد ، دون أن يحس بالفارق الهائل بين الحياة الحسنة والصدق الطبيعي ، في « قيس ولبي » ، وبين الموت البارد ، والتلفيق التهافت في « مجنون ليلى » من ناحية رسم الشخصيات وإجراء الحوادث والعرض الفني . ولا بين الطلاقة والقدرة على الأداء في الرواية الأولى ، والاضطرار والتهافت في مواضع كثيرة من الرواية الثانية .

ويجب أن يلاحظ أنني أتحدث عن « الروايتين » لا عن « الشاعرين » ، فشوقي الشاعر قد يكون أكبر من عزيز أباطة الشاعر في مجموعهما . ولكن

رواية « مجنون ليلي » أصغر بما لا يقاس من رواية « قيس ولبنى » . أصغر من جميع الوجوه التي تقاس منها الرواية الشعرية .

والقطعة التي اقتبسها الدكتور زكي من « مجنون ليلي » قطعة عذبة النغمة جميلة التصوير ، وهناك قطعة أخرى أو قطعتان في الرواية من هذا النوع . ولكن الرواية وحدة كاملة تقاس بمجموعها : برسم الشخصيات ، وإجراء الحوادث ، وعرض المشاهد ، والتعبير القوي عن هذا كله في النهاية ، وقياس الروائتين على هذا النحو ، لا يدع محالاً للشك في تقرير الحقيقة التي أسلفناها .

إن معظم الخطأ الذي قد تقع فيه عند الموازنة بين عمل شاعر كشوفي نال في زمانه شهرة عالية ؛ وعمل لأحد الأدباء المعاصرين . إنمّا ينشأ من اعتمادنا على ما نحوي ذاكرتنا من طنين سابق ؛ واطمئناننا إلى هذه الأوهام المقررة ؛ والاستثناء بذلك عن مراجعة الأثر الفني مراجعة جديدة .

ولكن الدكتور زكي بك يقول : إنه أعاد قراءة « مجنون ليلي » . وهذا هو موضع العجب . فالأمر من الواضح الحاسم ، بحيث لا يقع فيه التباس .

إن عمل شوقي بك في « مجنون ليلي » كان عملاً مشكوراً من الوجه التاريخي في الأدب . وذلك لفتح هذا المجال ، ومحاولة نظم الرواية في اللغة العربية — وإن يكن غيره قد حاول قبله ولم يبلغ ما بلغه — وعند هذا الحد يقف تقدير هذه الروايات التي أخرجها جميعاً ، و « مجنون ليلي » في أولها .

فأما حين تعرض هذه الروايات للتقدير الفني ، فلنبا تبدو عملاً بدائياً متهاقناً من جميع الوجوه .

وأول ما يلحظه الناقد في « مجنون ليلي » هو البرود والركود . فالمجنون — وهو المثل الأعلى لحرارة العاطفة ، وللبجد فيها ذلك الجد المتلف — يصبح في يد شوقي طيفاً متهاقناً ، كأنه أحد شبان القاهرة المترفين الأطرياء اللطاف ! كل حرارة الحب عنده بكاء ودموع وإغماء . وذلك كل نصيبه من الجد في هذه العاطفة

المشوبة . ينما يلمح في « قيس ولبنى » حرارة العاشق ، وحركة الانسان ، وفحولة هذه العاطفة في نفسه المحبة المتهاجة .

إنك لا تلمح مرة واحدة في « مجنون ليلي » تلك الحرقرة اللاعبة ، ولا تلك الثورة العاصفة . ولم تكن كل ميزة المجنون هي الحب التهالك الذائب من الرقة والحنين - كما فهم شوقي وكما يفهم الكثيرون من الظرفاء المترفين الوادعين - إنما كانت هي الثورة المشوبة والحرقرة الموقدة ، والاضطرام العنيف .

لقد كان يحب ، ولم يكن « يتدلح » ! وكان هذا الحب يتعمقه ويهيجه ويشقيه ، وكان هذا الحب يقيمه ويقعده ويشير أعظم مشاعره ، ويهزه في الصميم ؛ ولم يكن الاغماء والنواح هو كل حظه من الحب المجنون !

استمع إليه فيما يروي له من شعر ، ثم استمع إليه فيما ينطقه به شوقي ، تجدد المسافة شامعة بين شعور وشعور :

استمع إليه يقول :

فيارب إذ صيرت ليلى هي التي      فرقتني بعينها كما زتها ليا  
ولا فبغضها إلي وأهلها      فاني بليلى قد لقيت الدواهيها  
أو قوله :

كأن فؤادي في غخاب طائر      إذا ذكرت ليلى يشد به قبضا  
كأن فجاج الأرض حلقة خاتم      علي فما تزداد طولاً ولا عرضاً

هذه النغمة الجادة ، التي تشعرك « بالهول » في هذا الحب العنيف العميق ، لا تسمعها مرة واحدة في « مجنون ليلي » وذلك هو المقياس الأول في صحة رسم شخصية المجنون ، وتصوير عاطفته كأنسان يحب حقيقة ، لا مترف يتظرف بالتهالك في الحب و « يذوب » حيناً وإغماء كأن « الذوبان » هو وحده دلالة الحب الانساني العميق !



فإذا شئت هذه النعمة الجادة الصادقة العميقة ، فانك واجدها في « قيس ولبنى »  
إن شوقي لم يعرف الحب ، وأغلب الظن أنه لم يعرف « الألم » ، والألم هو ذلك  
الزاد الإلهي ، الذي يفجر عواطف الفنان ، وبدونه يصبح الفن بل تصبح الحياة  
كلها متعة رخية توحى باللطف والركة ، ولكنها لا توحى بالعمق والصدق . وما الحب  
وما الحياة بدون الألم الصادق العميق ؟

أما عرض المواقف والمشاهد ، فتبدو فيها السذاجة وقلة الحيلة ، في إثارة النظارة  
بالمشاهد الملفقة ، وذلك طبيعي ما دامت الحرارة الانسانية الطبيعية مفقودة .

والأفهم هذا الاغماء الذي لا يفيق منه المجنون حتى يعود إليه خمس مرات !  
لقد أغمي على « قيس ولبنى » مرتين . ولكن ذلك كان لمرض هدءه ولأزمات نفسية  
حقيقية تهد الكيان . أما المجنون ، فيدولنا متهاكاً متهاقاً منذ أول فصل في الرواية  
قبل أية أزمة من الأزمات ، قبل أن تمتع منه ليلي وقبل أن يهدر دمه وقبل أن  
تزوج سواه ، فكأنما هو « مستعد سلفاً » لهذا « الذوبان » الرقيق ، لأن هذه هي  
سمة الحب الوحيدة ، كما يتوهمها الرجل الظريف !

ومشهد وادي عبقر وشياطينه وحواره مع شيطانه ، وكذلك مشهد الصبية  
الذين يتحاورون : فريق مع المجنون وفريق عليه . كلاهما حيلة من الحيل الرخيصة  
التي تنشأ « قلة الحيلة » لفت النظر ، حيناً تقل الحرارة الطبيعية الصادقة !

وأعجب شيء هو ذلك الخصام بين رجال قيس ورجال ليلي ، وكأنه لا يجري في  
الصحراء وما بها من رجولة وفتوة ، إنما يجري في « صالون » بين بعض المترفين  
الظرفاء ، ويا للاخفاق عندما أراد شوقي أن يقلد شكسبير في يوليوس قيصر ،  
فيصور ثورة الجماهير واندفاعها من جانب إلى جانب ، متأثرة بلاغة خطيب !

وموقف « ورد » زوج ليلي ذلك الموقف الطري المريب ! ألكي يقول لنا :  
إنه رجل كريم عطوف . لقد صور لنا « عزيز أباطة » ذلك الموقف نفسه أو ما يشبهه  
يقفه زوج لبنى فلم يمل به إلى هذه الطراوة المختة ، وهو يصور نبلة وكرمه . ذلك  
أنه صور « إنساناً » حياً ، لادمية من اللعى ، التي عرضها شوقي وسماها أشخاصاً .

وذلك في الحقيقة هو الفارق الأصيل بين الروائين والمؤلفين وهو يلخص  
الفوارق كلها ، ويختصرها : الصدق والطبيعة ، والتلفيق والصنعة ، في كل موقف ،  
وفي كل شخصية ، وفي كل عاطفة أو شعور .

ومن العجيب أن تحون شوقي في رواياته الشعرية أقوى خصائصه التي بهرت  
أهل زمانه ، وهي قوة الأداء ووضوح التنعيم . ففي مجنون ليلى اضطرابات في  
التعبير لا تجد لها مثالا واحداً في « قيس وليلى » .  
ففي بيت واحد كهذا :

لَمْ إِذْنِ يَاهْنَسْ مِنْ قَيْسٍ وَمَا قَالَ كَبْرًا  
يضطر إلى تسكين الميم في « لَمْ » وتسهيل الهمزة في كَبْرًا .  
ويطرد هذا التسهيل في مواضع شتى مثل ( كيف تجرأ ) أي تجرأ ، و ( تهزأ  
بنا ) أي تهزأ ... الخ :

وتشاء تصبح « تشا » فقط اضطراباً للقافية في قوله :  
وليلي تفيض على من تشا رضاها وتحرمه من تشا  
و « منازل » تصبح « مناز » فقط لضرورة الوزن في قوله :  
« أنعم ( مناز ) مساء نعمت سعد مساء »  
وليلي تصبح ( ليل ) لنفس السبب في بيت ينطق به ثلاثة :  
أوغل الليل فلنقم

بل رويداً واسمعي ( ليل )

خلّ عني ودعني  
ومظلوم هذا « الترخيم » الذي يسرف شوقي في استعماله كلما نادى واحتاج  
للحذف خضوعاً للضرورات النظمية !

وشيطان من وادي عبقر ممن يوحون بالشعر للشعراء يهبط ويهبط حتى يضع  
لا الناهية في موضع لا النافية لضعفه في النظم كقوله « لا أدر . تلك ضجة » !  
وكثير من مثل هذه الاضطرابات التي يعانيها البتدئون في النظم ، والتي

## العباسة

### لعزير أباطة

هذه مسرحية المؤلف الثانية . وقد اختلف استقبالها من المعلقين والنقاد عن استقبال سابقها « قيس ولبنى » . . . . . قبلت الأولى بالترحيب الخالص والثناء المطلق، بينما اختلفت الآراء في استقبال الثانية ، وتعرضت للنقد الذي بلغ بعضه حد العنف والمهجوم .

وهذه ظاهرة طيبة ذات مغزى قيم للأدب والمؤلف جميعاً . وأقل ما تدل عليه أن عنصر المجاملة لم يعد هو الذي يقرر مصائر الأمور في الأدب . . . وأقول : « المجاملة » دون أن أتقص من قيمة « قيس ولبنى » التي كان لي أنا بالذات موقف قوي في تقديرها ، ورأي قاطع في تفوق مستواها الفني والأدبي بالقياس إلى كل ماتحويه اللغة العربية من نظائرها . ولكني أقول : « المجاملة » لأن العمل الفني الواحد الذي يحوز رضا الجميع . كما بدا في استقبال « قيس ولبنى » غير موجود .

وهناك دلالة أخرى لهذا النقد الذي واجهته « العباسة » وهي أن عزير أباطة لم يعد ضيفاً على مائدة الأدب ، يفسح له أصحاب المأدبة ويهشون في وجهه ، وييشون كما يصنع للضيفان - إنما هو اليوم من أصحاب المأدبة . يأخذ مكانه بينهم باستحقاقه وجهده ، وعليه أن يشق طريقه ويحتمل صدمات الزحام ، والذي لا شك فيه أنه قادر على الصدام في الزحام ! .

تدور المسرحية على « نكبة البرامكة » هذه النكبة التي طالما هزت مشاعر الشعراء في حينها وبعده بعشرات السنين ، حتى لقد كان بعض الشعراء يعرض

نفس الموت في أيام بني العباس ليطوف خفية بقبور البرامكة منشداً ماثرهم . كما ورد في بعض الأخبار .

ليس عجيباً إذن أن تعود هذه المأساة فتحرك شاعراً عاطفياً مثل عزيز أباظة في القرن العشرين .

وللمأساة جانبها التاريخي الراجح ، وجانبها الأسطوري الذي يصاحب عادة مثل هذه المآسي . والذين تتبعوا عزيز أباظة في « أنات حائرة » وفي « قيس ولبنى » ، وعرفوا منها لون مزاجه لم يكونوا يشكوا في أي الجانبين يختار لقيم على أساسه روايته .

ومع هذا فإن المؤلف حين أقام روايته على الجانب الأسطوري المستند على « خرافة زواج العباسة السوري وفتوى أبي يوسف محل النظر وحده » كيناً للرشيد من أن يجمع بينها وبين جعفر في مجلسه . لم يغفل الجانب التاريخي للمأساة وهو خوف الرشيد من طموح البرامكة إلى الخلافة أو تسليمها للطالبيين منافسي العباسيين ( وبخاصة بعد موقف جعفر البرمكي من يحيى الطالبي ) وغيرته من البرامكة الذين أسلمهم مقاليد الأمور في الخلافة . فعلوا حتى على الخليفة ، وانصرف إليهم القصاص بالأماديح والمطالب . . . . ولكن المتبع للرواية يلح ميلاً ظاهراً إلى ترجيح المؤلف للجانب الأول واتكائه عليه في بناء الرواية كله .

وليس لأحد أن يمل على المؤلف اتجاهاً معيناً : إلى التاريخ الراجح أو الأسطورة الشائعة ، أو إلى المزج بينهما مزجاً متعادلاً أو غير متعادل ، فالعمل الفني حر في اختيار طريقه ، وكل ما لنا هو أن نسأل في النهاية أو قيق أم لم يوفق من الناحية الفنية البحتة ؟ وهل أضاف ثروة فنية أو نفسية إلى الرواية بمخالفة التاريخ ؟ . . . وهذا ما سنجيب عنه بعد قليل .

ولقد لفتت نظري تلك البدعة الغالية في تقديس الماضي ، التي تقول: إن في إقامة المسرحية على أساس هذه الأسطورة الشائعة تشويهاً للحضارة وتجريحاً للشخصيات التاريخية .



وفات الذين قالوا بهذا القول أن تلك الأسطورة ليست من صنع « عزيز أباطة » فهو لم يتدعها ابتداءً ؛ إنما هي رواية وعاما التاريخ محققاً أو غير محقق ، وعاشت بعد المأساة إلى اليوم . فاذا جنح مؤلف إلى استخدامها في عمل فني - لا في تحقيق تاريخي - فانه لا يكون قد صنع شيئاً أكثر من ترديد رواية قائمة وصوغها في صورة تنقلها إلى المستوى الفني .

والذين يستعظمون أن يخون « جعفر » عهده مع « الرشيد » وأن يطيع الهوى مع « العباسة » ويستعظمون على « العباسة » - بحجة أنها أميرة هاشمية - أن تضعف فتستسلم . . . هؤلاء إنما يقسمون غير مقدس ، فوق إغفالهم للنوازع البشرية الحية التي هي قوام الحياة وقوام الفن أيضاً .

على أن الراجح تاريخياً أن « العباسة » كأختها « عليّة بنت المهدي » لم تكن فوق مستوى الشبهات - وعلم ذلك عند الله طبعاً . ولكنا في الدوائر الاخبارية نذكر هذا - وهناك رواية تقول : إنه كانت لجعفر « قهرمانة » زين له الجواري والنساء ، وتقدمهن إليه في لياليه الحمراء ، وإن العباسة كانت مولدة بجعفر - وهو الذي نشأ صغيراً مع أخيها هرون - ولكن مكانها من الخليفة لم يكن يبيح لها ولا لجعفر إرواء هذا التوله ، فرغبت إلى قهرمانته أن تقدمها إليه دون تعريف . . . وكان هذا ، فلما كشفت له عن شخصيتها بعد ، تماظمه الأمر وتوقع الشر .

وغير « عزيز أباطة » كان يؤثر أن أن يقيم روايته على مثل هذا الاتجاه - دون أن يلومه أحد - وكان يجسد في نزوات الوجد الجامح ، واندفاعات الهوى الآثم مجالاً فسيحاً لتصوير النفس - في أحد جوانبها - ولتصوير الجانب الداعر كذلك من الحضارة العباسية - وهو موجود بلا مرأى مع جوانبها الأخرى . كما يجسد مجالاً لتصوير الدسائس تحاك حول البرامكة من الحاسدين والموغورين ، وتثير انفعالات النعمة وأحاسيس الشرف في نفس الرشيد . . . الخ .

ولكن « عزيز أباطة » بفطرته الطيبة ، وبطهرته ضميره وتقافته ، ثم بتجربته العائلية المقدسة لديه ، لا يجنح إلى استلهاهم مثل هذا الجانب في حياة الناس ، فهو

موكل بالحديث عن العواطف الزوجية ورفعها إلى مستوى الطهارة المقدسة من جهة ، وإلى مستوى الاحساس الفني من جهة أخرى - ولما كانت الحياة الزوجية بحكم هذوئها وتسلسلها قد لا يجد الفن فيها من الوهج والحرارة ما يجعلها تدخل دائرته ، فقد توكل بها هذا الشاعر العاطفي ، ينفث فيها من الوهج ، ويبعث فيها من الحرارة ما يرفعها إلى المستوى الفني في أعماله كلها ، سواء في ذلك « أنات حائرة » أو « قيس ولبنى » أو روايته « العباسة » الأخيرة . ولهذا اختار أسطورة الزواج السوري - وما فيه من تطلع وحرمان - ليوقع عليها أعذب أنغامه وأحرها ويرتفع بنغمات الحب الزوجي إلى مستوى نغمات الحب العذري في جميع العصور .

وها قد رأينا أنه لم يكن هناك تجريح لجعفر ولا للعباسة ، بل كان هناك تطهير لهما ، إذا نحن راعينا بعض الروايات التي تقصها الأخبار .

أما شخصية الرشيد فأنا ألاحظ أنها بدت في الرواية أصغر مما هي فعلاً بل لقد بدت زرئية في بعض المواقف . ولكني لا أذهب في هذا مذهب الذين يقدسون الرشيد وينظرون إليه بعدسة الأساطير المكبرة .

والواقع أننا نخلط في تصورنا بين عظمة عهد الرشيد نفسه وهذا هو الخطأ التاريخي ... فعهد الرشيد كان عظيماً بالفعل - وإن لم يبلغ إلى المستوى الأسطوري الذي يعيش في بعض الأذهان - ولكن الرشيد نفسه لم يكن في عظمة عهده . ذلك أنه كان وارثاً للعظمة التي أسسها المنصور ودعمها المهدي ، فكان نصيبه هو نصيب الوارث لرصيد ضخم قد يستأهله ولكن عمله فيه محدود ، وهو على أي حال لا يبلغ عظمة المنصور البقرية في بناء الدولة ، ولا عظمة المأمون الفكرية في بناء الحضارة العقلية .

والذي يؤخذ من وفاته صغيراً في نحو الخامسة والأربعين ، ومن تصرفاته كذلك ، أنه كان عصبي المزاج ، سريع الانفعال ، كثير القلب من طرف إلى طرف في الشاعر الانسانية ، مغرقاً في المتاع ، مفرطاً في الشهوات - على ما كان يتشابه من

نوبات الزهد وانفعالات العبادة ، فتلک سمّة هذا المزاج المتقلب - وكان لهذا كله أثره في معالجة المنية له في شرح الشباب .

★ ★ ★

والآن نعود إلى السؤال الذي أرجأنا الإجابة عنه ، فنسأل : أوفق المؤلف أم لم يوفق من الناحية الفنية البحتة ؟ وزاد في الثروة الفنية والنفسية بمخالفة التاريخ أم لم يزد ؟ .

والإجابة على هذا تقتضي أن نوقع حوله بضعة تقاسيم ، قبل أن ندخل في الصميم إذا كان العمل الفني غير مطالب بموافقة الحوادث التاريخية الجزئية ، فانه مطالب بصحة تصوير الجو التاريخي العام . وقد كانت القرصة سانحة للمؤلف ليصور عهد الرشيد كله في ضوء نكبة البرامكة . ولكنه ضيق الدائرة فكاد يحصرها في قصر الرشيد وفي دسائس القصر حول البرامكة ومكايد نسائه وثورة بغداد ، وعلى الهامش ثورة مصر وثورة الشام ، وهي الثورات التي ألم بها المؤلف في الطريق .

ولقد كانت حياة العصر وحياة الرشيد نفسه أوسع من أن تحصر في هذا المحيط الضيق ، كانت هناك غزوات الروم ، وهي التي أنفق فيها الرشيد سنوات من حياته - وكانت هناك حجّاته المتوالية التي كانت سنواته دولة بينها وبين الغزوات . ولاحدى هذه الحجّات علاقة بجعفر فقد سبقت النكبة وكان لجعفر فيها مكان ملحوظ - وهذه وتلك لم يبد لها ظل في الرواية كلها - وكانت هناك حضارة العصر المادية والروحية والفنية بشق مظاهرها وملابسها - وهذه وردت في الرواية إشارات لها ، ولكنها إشارات لفظية في معرض تفاخر الرشيد أو الثناء على البرامكة - وكان يمكن إبرازها في ملابس أظهر وأقوى من الكلمات المجردة ، وإظهار إشعاعها في جو الرواية كله لاشعار النظارة بحقيقة عظمة العصر ، وهو عصر الامبراطورية الاسلامية في أزهى أيامها .

ولست أبني - بطبيعة الحال - أن تستحيل الرواية دراسة مطولة لعصر الرشيد - وبخاصة أن اسمها « العباسية » يحد من مجالها - ولكني كنت أود أن يتسع محيطها إلى الحد الذي يسمح لشخصياتها الأساسية بأن تضطرب في محيط مناسب لها وللعصر الذي عاشت فيه ، وأن تبدو جميع جوانبها الانسانية أو أكبر عدد منها في هذا المحيط الفسيح .

فإذا نحن تجاوزنا عن هذا ، ونظرنا إلى الرواية في محيطها المحدود الذي أراه لها المؤلف ، فأننا نطالع التوفيق المعجب في حركة الرواية ، وفي إدارة الحوادث وفي رسم الشخصيات ، وفي الخصائص الفنية المسرحية ، وفي الأداء الأدبي . . . كلها جميعاً . وإن كانت لنا بعض ما خذ على الفصل الرابع ، وعلى بعض مواضع في الفصول الأخرى .

للمؤلف حاسة فنية مسرحية لا شك فيها ، تبدو بوضوح في توزيع الحوادث والانفعالات والحركات على رقعة الرواية ، توزيعاً تبدو فيه الحيوية والتناسق اللذان لا يتوافران إلا لأصحاب هذه الحاسة الموهوبة . وإن كانت هذه الحاسة تخون صاحبها في الفصل الرابع وتفتقر قليلاً في الفصل الأول ، ولكن إلى حد لا يؤثر في هذه الصفة البارزة المطردة .

وللمؤلف فطرة سليمة في رسم الشخصيات وبث الحياة فيها . الحياة الطبيعية السليمة . فجميع شخصياته حية تتصرف تصرف الأحياء في مجريات طبيعية للسلوك ، بلا تكلف ولا تعمل للحادثة أو للانفعال . ولكل منها مبررات طبيعية لسلوكها ، وأسباب قوية لاتجاه حياتها .

«العباسية» هي المرأة المحبة ، والزوج المحرومة ، والأم الحانية . وهي تصارع في هذا كله امرأة أخرى ليست دوافعها بأقل أصالة عن هذه الدوافع . تصارع « زبيدة » المرأة النيور ، والملكة صاحبة الساج ، وأم ولي العهد . وهي تنفس على العباسية شبابها وجمالها وأثارتها عند الرشيد ؛ وتمشى على تاج الخلافة وينافح عن ولي العهد ابنها الحبيب ؟



و « جعفر » هو الشاب الذي تدين له الدنيا في هذا الوقت ، فيزهى بالشباب والمجد ، وهو الزوج المحب المحروم من حبه لسبب لا يرتضيه ، فهو سليل الأكسرة الذي يجد نفسه — مع كل أمجاده — ينز بالهجنة ، ويوصم بعدم الكفاءة للأميرة الهاشمية ، فترتب في نفسه وتثور جميع رواسبها وانفعالاتها .

و « الرشيد » هو الخليفة الذي يخشى على العرش والخلافة ، والذي يطمح في رفعه الهاشمي من رفيق شبابه وصباه ، إلى جانب ما هو واقع فيه من تأثير الزوجة الغيور ، ودسائس الحاقدين والمؤتورين — وهي ليست كذبا كلها ، فجعفر في ثورة من ثوراته يشير إلى خراسان وجنودها ويقرر أن ليس الملك والخلافة عليه منيعين — و « يحيى بن خالد » هو الشيخ المجر ، الفطن المحنك ، يرى بفطنته وتجربته ، تلك البوادر البعيدة التي لا يراها جعفر في اندفاعه وقوته ، وقتته بالمجد والشباب وثورته في ثورة الحب والاعتزاز .

و « هرثة بن أعين » هو القائد العربي المظفر ، الذي لا يجد له مكانا في الدولة البرمكية ، فلا عجب أن يشترك في المؤامرة الواسعة النطاق . . . وكذلك بقية الشخصيات الثانوية .

وهكذا نجد كل شخصية طبيعية في مواقفها ، طبيعية في اتجاهاتها ، ونفس البررات الواضحة لسلوك كل منها في الحياة . ولا تنسى — في هذه المناسبة — أن نلح من وراء هذه البررات طبيعة عزيز أباطة الطيبة السمحة الودود التي تلمس الأعذار للجميع !

وباعجاب كبير نلاحظ ذلك الصراع الدائم بين المرأتين الأساسيتين في الرواية « العباسية » ؛ « وزيدة » . فهو صراع تجمعت له كل أسبابه الطبيعية كما أسلفنا ، وهو — بعد هذا — صراع امرأتين خاصة لا مطلق صراع ، فيه طرائق الأتقي في الحكمة والحركة والمؤثرات والدوافع . وعليه طابع الصراع الأتقوي المميز ، وهو بروز المكابحات الصغيرة الهازلة في زحمة الصراع الضخم ، وفي حرارة الحب العنيف . « وزيدة » الملكة الحصيفة العظيمة ، لا ترفع عن دفع « سكيته بنت الريع » إلى غمر

العباسة في رجلها جعفر من الناحية الأثوية . فاذا هي تعرض بذكر الجواري  
اللاوآتي أحضرهن معه من غزوته المظفرة ! ولكن علية أخت العباسة ، ترد الغمزة  
بنفس الطريقة :

لعلها هدية الوزير مرفوعة للماهل الكبير  
إن القيان زينة القصور

ومثل هذه اللفتات كثيرة، وهي تدل على براعة نفسية كالبراعة المسرحية الفنية .  
فأما القيمة الفنية فيبلغها المؤلف في ميدانه الأصيل ، حينما يصور نوازع جعفر  
الزوج المحروم وعواطف العباسة الزوجة الواهية . يبلغ هنا قمته الفنية وقمته العاطفية  
وقمته الأدبية جميعاً ، ويصل إلى درجة الروعة في نهاية الفصل الثالث على ما تفرق  
من روائع في بقية الفصول . ذلك حين يضطران - وهما الزوجان - أن ينتزع منها  
ابنها ، ويذهب به عنها بعيداً ، خيفة أن يكون وجوده ، وانفضاح صلتها الحقيقية ،  
سلاحاً في أيدي المتآمرين ؟

حينئذ تنفجر العباسة في نشيد دام رائع أشبه بالنشيج المجرح المكتوم :

وددت لو كنت في بغداد جارية	في بيت صالحة من أهل بغداد
أظل أقضي لها شتى حوائجها	وأقفه الزاد ما أعطى من الزاد
وأرتدي الثوب من أخلاق ما خلعت	أزهي به بين أترابي وأندادي
حتى إذا مال ميزان النهار بنا	فصلت أهفو إلى زوجي وأولادي
أضمهم بمناحي رحمة وهوى	كالطير تخشى على أفرأخا العادي
والدار خالية تبهي بأسرتها	كما ازدهى بالنمير السلسل الوادي

وهنا تسقط جميع المظاهر والشيآت ، وتبدي المرأة المحبة المفجعة عارية في  
أروع عواطفها ، وأصح خوالجها ، وأعمق اتجاهاتها . ومثل هذا في الرواية كثير .  
وهو وحده يبلغ بها حداً معجباً من التوفيق .

وددت لو ظلت أردد هذه النعمة التي تعبر عن كثير من العمل الفني في الرواية؛ ولكنني مضطر أن أعود إلى التاريخ ، وموقف المؤلف منه في الفصل الرابع .

ليس على المؤلف من بأس في أن يخالف الواقع التاريخي ، على أن يعوضنا عنه الواقع النفسي . ولكن المؤلف في الفصل الرابع قد خالف الواقعين جميعاً .

فهنالك محاورة طويلة بين الرشيد وجعفر لم تقع تاريخياً ، وليس لها مكان في الواقع النفسي ، بل هي مخالفة لطبائع الأشياء . فالرشيد الذي يعلم من أمر البرامكة ومكانهم في الدولة ما يعلم ، لا يقدم على الإيقاع بهم إلا بعد تدبير محكم مبيت منذ زمن طويل ، ولا يفشي نياته هذه ولا يظهر منها شيئاً ، خيفة انتفاض البرامكة قبل تمام التدبير - وهذا ما حدث فعلاً في التاريخ - بخلاف ما بدا في الرواية ، فالجميع كانوا يحسون بالنكبة قبل وقوعها ويتنبئون بها . كما يبدو في الرواية أن الرشيد لم يصمم إلا بعد هذا الحوار الطويل الذي أمر في نهايته بقتل جعفر ، فكأنه لم يمض بين التصميم والنكبة إلا دقائق ، لا يتسع فيها الوقت للتدبير المحكم الشامل الذي تقصى البرامكة في طول البلاد وعرضها كما يقول التاريخ ، وكما لا بد أن يكون .

وكثير من الحوار ليس طبيعياً أن يقوله الرشيد ، ففيه غرض من كرامته وتحقير لشأنه ، ولا يقدم عليه خليفة مها تكن الظروف ، ومها كان واقعاً ، فحسبه أن يحسه في نفسه ، ثم يكتمه رعاية لمقامه وحفظاً لكرامته .

وقد يكون عذر المؤلف أنه شاء أن يبرر موقف الرشيد ، ولكن هذا لا يكفي من الناحيتين الفنية والواقعية . على أن هذا الحوار يمكن إغفاله كله دون أن تنقص هذه البررات شيئاً ؟ فقد علمناها جميعاً من ثنايا الرواية قبل الحوار ، وعذرنا الرشيد في الاصغاء للأوامر ، وأدركنا أنها ليست كذباً كلها من بدوات جعفر ، ومن تصرفه مع يحيى الطالبي ، ومن ثورة الصناع ، وما قالوه عن ضعف الخليفة واتساع سلطة البرامكة ...

وهناك هنات أخرى صغيرة - ولعلها ليست هنات بل وجهات نظر - فحديث الجواري والرعايا كان من حيث المستوى الفكري والتعبيري في مستوى حديث الخليفة والوزير والعباسة وزيدة... وأنا أؤثر أن يتحدثوا في مستواهم مع المحافظة على مجرد صحة اللغة دون روعة الأداء. وهناك شعراء يقوم الواحد منهم إثر الآخر، فيتحدث بنفس البحر والقافية في الثناء على البرامكة، وكان من الخير أن تتنوع النغمة بتنوع الحديثين، فهذا هو الطبيعي في الحديث.

أما الهنات التي لا شك فيها، فهي تلك الأناشيد التي استقبل بها جعفر البرمكي في الخارج بعد عودته من الشام والخليفة على رأس الوكب، وتلك الأماديح التي يخص بها الشعراء جعفرًا في حضرة الخليفة وكأن الخليفة صفر على الشمال كما يقولون، بل إنه ليسلك نفسه في عداد الشعراء والمداحين للوزير.

ثم هي في بعض التعبيرات التي استحدثت في العصر الحاضر، ولم يكن لها في ذلك العهد وجود... مثل أن تقول العباسية - أخت خليفة الاسلام - عن طفلها :

أنظر إليه ملكا حالما كأنه عيسى عليه السلام

ومثل أن يسلم مسلم على الخليفة فيقدم اسم المأمون على الأمين، وهذا ولي العهد. ومن يقع هذا؟ من «العباس بن محمد الهاشمي»، في وقت ثور فيه عصبية العرب وعصبية الفرس وتتصارعان!

ولكن حسب الرواية بعد هذا كله أن مواضع الاجادة فيها متفق عليها من الجميع، وأن مواضع النقص قد تختلف فيها الآراء، ثم حسبها أنها أسلم من جميع المحاولات الشعرية السابقة في اللغة العربية، وهذا حق يجب إبرازه وتقريره.



## سارق النار

لخليل هنداوي

« سارق النار » مجموعة من المسرحيات مستمدة من الأساطير الاغريقية .  
إلا واحدة منها فمن القصص العربي — وليست « سارق النار » إلا واحدة من  
هذه الأساطير سميت بها المجموعة كلها . وقد ضمت سواها : « فتنة » جزيرة بلا رجل ،  
ميلاء . المثال الثاثة . اللحن الكتيب ،

وسارق النار هو « برومئوس » الذي تقول الأساطير الاغريقية : إنه سارق  
النار المقدسة بمساعدة « هليوس » ، فاستطاع أن يخلق بها كما تخلق الآلهة ، ففضبت  
هذه عليه واتقمت منه .

والأستاذ خليل هنداوي يمثل في هذه المسرحية طريقة السرقة ، والحوافز  
النفسية التي زجت به في هذه الوعورات ، وغضب الآلهة وحوارها بشأنه ، ثم  
انتقامها بما أرسلت إليه من الرذائل تشق طريقها إلى قلبه ، والأمراض تنتقل على  
فراشه ، والشقاء ينقض ظهره ، والأشواك تملأ دربه ، والموت يطفىء حياته ...  
ومع هذه الآلام جميعاً ... الأمل ... صديق الانسان الوحيد في الحياة . الأمل الذي  
كان إله الأرض ، هو الشفيع في إرساله للانسان مع هذه الآلام !

وكذلك عالج في « فتنة » عاطفة الغيرة . غيرة الجمال بين الربات الثلاث :  
« أفروديت » إلهة الجمال ، و « أتينا » إلهة الحرب ، و « هيرا » زوج كبير الآلهة ،  
حينما غفل الآلهة عن دعوة « ايريس » خصيصة إفروديت إلى عرس إلهي . قذفن بين  
المجتمعين بتفاحة كتب عليها إلى « أجمل فتاة » فانطلقت الفتنة في لحظتها ...  
من الربات هي « أجمل » . إن حكم الآلهة لا يرضي . فليحكم الانسان ! ليحكم أول  
رجل يصادفنه . إنه « بارس » راعي القطيع . وإنه ليحترق ويذهل ، وإنه ليتلقى

الاغراء والوعيد ... ثم يحكم . يحكم لأفروديت إلهة الجمال التي لا تملك إلا الجمال  
ثم ليتلق انتقام الالهتين . لقد اختار الجمال . « وإن من يختار الجمال يختار معه الموت » .  
وباريس لم يتلق الموت ولكنه تلقى الشرود الدائم في الفياقي والسهوب يرسل  
الألحان من شبابه في حنين دائم إلى ربة الجمال !

وعلى هذا النسق يسير المؤلف في الاستمداد من الأساطير ، وصياغة ما يستمده  
مسرديات تقصر أو تطول .



يجب أن نرتد هنا إلى التسلسل التاريخي في عالم الفن العربي ، فنرد هذا الفصل  
من فصوله — فصل الانفعال بالأساطير المختلفة في عالم المسرحيات — إلى  
« الفنان الأول » الذي نقله إلى المكتبة العربية ... هذا الفنان هو توفيق الحكيم ... :

أهل الكهف . شهرزاد . نهر الجنون . بيجاليون . سايمان الحكيم : هذه  
عنوانات لا تنسى ، وقد فتح بها هذا الفصل في المكتبة العربية واستقر . واطمأن  
على وجوده بكل تأكيد .

بقي أن نتطلع إلى « الفنان الثاني » الذي يخطو خطوة وراء توفيق الحكيم .  
خطوة أصيلة كخطوته . لا تقف عند تقليده . ولا تقف عند مداه . بل تمتح من  
نبعها ، وترتقي آفاقا وراء الآفاق الأولى . فآفاق توفيق الحكيم وقفت عند الصراع  
الذهني بين الأفكار . وزيد استخدام الأساطير في تصوير الحياة الحية المحبوبة .  
فهل استطاع الأستاذ « هنداي » أن يخطو هذه الخطوة ؟ يجب ألا نجد في  
أنفسنا حرجا من الجواب ... لا !

ولا يعني هذا أن الأستاذ لم يوفق . فهذا شيء آخر . إنما الذي أعنيه هو أن  
الخطوة الأولى في هذا الفصل ، لا تزال متفردة ولا تزال سابقة — حتى في بابها —  
وهذا كل ما أريد أن أقول .

وفي مسرحية « المثال الثالث » مجال للموازنة بين « بيجاليون » ، توفيق الحكيم

و « ييجاليون » خليل هنداي . وأحب هنا أن أبرء الأستاذ « هنداي » من النقل . فحينما ظهرت « ييجاليون توفيق » كتب الأستاذ هنداي في المقتطف أن له مسرحية من فصل واحد عن « ييجاليون » نشرها في المقتطف ، في وقت لا يتسع البتة للنقل والمحاكاة .

ثم إنه عالج الموضوع بطريقة أخرى غير طريقة الحكيم وبين الطريقتين وبين الطائفتين تصح الموازنة ويصح القياس .

فأما « ييجاليون » عند توفيق الحكيم فهو الفنان المضطرب المتأرجح بين الحيوية الحاضرة والنموذج الفني الخالد . والذي يفتن بما أبدعت يده ثم يحطمه لأن في نفسه أبدا طموحاً إلى ما هو أعلى . إلى المثل الفني الذي يخيل له أبدا ويدعوه إلى الخلق من جديد .

وأما « ييجاليون » عند خليل هنداي فهو الفنان الذي يفتن بعمله الفني فيحس فيه الحياة ، ويستغني به عن النموذج الحي الذي استوحاه .

وكلتاها وجهة نظر وطريقة اتجاه . أما التقدير الفني لهما فيقوم على مقدار ما استطاع المؤلف أن يثبته من فن ، ومدى توفيقه في معالجة موضوعه على النحو الذي أراد .

لاتزال الريشة في يد الأستاذ هنداي ترتجف ، ولا تزال تنقصها الجرأة الحاسمة ، والحركة المتمكنة . وفي مثل هذه المسرحيات قد يكون للومضات الذهنية والتحليقات الفكرية والاشراقات الوجدانية كل القيمة في معالجة الموضوع . وهذا كله في مجموعة « سارق النار » محدود بقدر ، حين يقاس إلى مثله عند توفيق ، ولم يستعص عنه شيئاً من الخصائص الأخرى التي نطلبها عند غير توفيق الحكيم .

وفي اعتقادي أن مسرحية « سارق النار » هي خير ما في المجموعة بالقياس إلى توافر هذه العناصر ، وبالقياس إلى لمسات الحوار الموحية ، وإلى رائحة النضج التي تشتم في هذا الحوار .

ثم تليها مسرحية « فتنة » مسرحية « جزيرة بلا رجل » مسرحية « المثال الثاني »  
مسرحية « اللحن الكئيب » ...

أما مسرحية « ميلاء » فالفشل واضح فيها . وأخشى أن يكون منشأ هذا تخلي  
روعة الأساطير الاغريقية ووحيا عن « المؤلف » فميلاء عريضة في جوها  
وشخصياتها . وقد بقيت عارية من اللحم والدم والفن . ولهذا دلالة خطيرة ! لا أحب  
أن آخذ بها في هذه المجموعة . بل أؤثر أن أنتظر تجربة أخرى جديدة !



بقيت كلمة حق :

إننا إذا استثنينا توفيق الحكيم . ورخا نبحت في الشرق العربي عما أخرجته  
المطبعة في هذا الفصل — فصل المسرحيات الأسطورية — نجد مجموعة « سارق  
النار » هي الأولى في جميع المحاولات . ولعل المستقبل يضم لمؤلفها من النضوج  
والتمكن ما يقفز به إلى الصف الأول . ولكن بعد جهد طويل .



## خان الخليلي

لنجيب محفوظ

هذه هي القصة الثالثة للمؤلف الشاب ، سبقتها قصة « رادويس » وقصة « كفاح طيبة » وكتاتهما قصتان ، معجبتان ، مستلهمتان ، من التاريخ المصري القديم .

ولكن هذه القصة الثالثة هي التي تستحق أن تفرد لها صفحة خاصة في سجل القصة المصرية الحديثة ، فهي منتزعة من صميم البيئة المصرية في العصر الحاضر ؛ وهي رسم في صدق ودقة ، وفي بساطة وعمق ، صورة حياة لفترة من فترات التاريخ المعاصر ؛ فترة الحرب الأخيرة ، بغاراتها ومخاوفها ، وبأفكارها وملايساتها ؛ ولا ينقص من دقة هذه الصورة وعمقها أنها جاءت في القصة إطاراً لحوادثها الرئيسية ، وبيئة عاشت القصة فيها .

ولكن هذا كله ليس هو الذي يقتضي الناقد أن يفرد لهذه القصة صفحة متميزة في فصل القصة المصرية الحديثة ...

إنما تستحق هذه الصفحة ، لأنها تسجل خطوة حاسمة في طريقنا إلى أدب قومي واضح السمات متميز المعالم ، ذي روح مصرية خالصة من تأثير الشوائب الأجنبية — مع ارتفاعه بها — نستطيع أن نقوله — مع قوميته الخاصة — على المائدة العالمية ، فلا يندغم فيها ، ولا يفقد طابعه وعنوانه ؛ في الوقت الذي يؤدي رسالته الانسانية ، ويحمل الطابع الانساني العام ، ويسير نفاثته في الآداب الأخرى .

وهذه الظاهرة حديثة العهد في الأدب المصري المعاصر ، لم تبرز وتوضح إلا في أعمال قليلة من بين الكثرة الغالبة لأعمال الأبناء المصريين . وهي في هذه

القصة أشد بروزاً وأكثر وضوحاً . فمن واجب النقد إذن أن يسجل هذه الخطوة ويزكيها .



وبعد ، فلا بد أن أضع أمام القارئ ملخصاً للقصة يعينه على تتبع السمات الفنية فيها ، ويشاركه معي في تحليل هذه السمات . ولكن « القصة » بالذات من الأعمال الفنية التي لا سبيل إلى تلخيصها ، وحين تلخص تبدو هيكلاً عظيماً خالياً من الملامح والسمات التي تحدد الشخصية ، وتبرز مواضع الجمال والقبح فيها ... فلا مفر إذن من الحديث العام عن القصة دون الدخول في التفاصيل إلا بمقدار .

ليس في القصة كلها صخب ولا بريق ... إنها خلو من الالتفات الذهنية والأفكار . ليس فيها « لافقة » واحدة من اللافتات التي تستوقف النظر . ومحيطها ذاته محيط عادي . وأحداثها وحوادثها مما يقع كل يوم في أوساطنا المصرية العادية . اللهم إلا تلك الغارات الجوية التي روعت بعض المدن في زمن الحرب . والتي روعت أسرة « أحمد أفندي عاكف » فأزعجتها عن حي السكاكيني الذي استوطنته زمناً طويلاً ، إلى الحي الحسيني وخان الخليلي ، لتكون في منجاة من الغارات ، في حي ابن بنت رسول الله !

ولقد كان « أحمد عاكف » وهو يحمل عبء الأسرة بمرتبته الصغير ( إذ هو موظف بالبالوريا في قلم المحفوظات بوزارة الأشغال ) كان قد أغلق قلبه وطوى أحلامه .. لم يفكر في الزواج ، ولم يعد يطمح إلى الحب ، أو إلى الشهادة العالية . لقد وقفت أمامه المراقيل العائلية والمادية والعلمية ، كما وقفت دونها مواهبه الطبيعية ، فانطوى على نفسه واستراح إلى اليأس بعد الفشل المكرور ؛ وقد ترك هذا الفشل في نفسه مرارة لا تمحى ، ولون شخصيته تلويحاً معيناً ، ودس فيها عيوباً شتى . ولكنه وقد عجز عن الطموح جعل العزوف عن المطامح سلوكه ،

والترفع عن الوسط طابعه ، وآوى إلى مكتبته وكتبه ، وهي مثله تمثل جيلاً مضى  
وتعرض مباحث قديمة لا صلة لها بالحاضر وما فيه ، فزاده هذا بعداً عن الجيل ،  
وإينالاً في التاريخ !

وحينما انتهى من تعليم أخيه الصغير تعليماً عالياً كان قد فاهز الأربعين ، كان  
قد شاخ ، فأحس أن الأوان قد فات ، وسار في طريقه يقطع الحياة كالأجير  
المسخر ، منطوياً على نفسه ، وقد أورثه الفشل والعزلة طابع التردد والتخوف  
والحذر من كل خطوة إيجابية ، فهو يعيش في داخل نفسه عاجزاً عن تحقيق  
تصوراته وتجسيم خيالاته .

ولكن القدر الساخر لا يدع الناس يستريحون - ولو راحة اليأس المريرة -  
إنه تطلع على هذا الكهل - كما يسميه المؤلف - بوجه جميل يلوح له في النافذة  
المقابلة . إنه وجه فتاة صغيرة لا تزال طالبة بالمدرسة . إنها تصلح أن تكون ابنته  
ولكن هذا الوجه يسم له فيثير في نفسه كوامن الشاعر النائمة ، على حين يدركه  
حذره وتردده ونجمله من فارق السن السحيق .

وتمضي الأيام وهو في شغل مقعد مقيم بهذا الحادث الجديد الذي يهز كيانه  
الضعيف هزاً عينياً متواصلاً بين الاقدام والاحجام ، ويدع المؤلف في تصوير  
شتى النوازع والاتجاهات في هذه النفس المعقدة ، وفي نفس الفتاة الصغيرة ، تلك  
الأتى الحياة لحياة البيت والزواج .

وفي اللحظة التي يكاد يقدم فيها على الخطوة الحاسمة في حياته ، وقد تندى قلبه  
الجاف ، وترعرت البذور المطمورة في أعماقه تحت أكداس اليأس والفشل  
والتردد ... في هذه اللحظة الحاسمة يسخر القدر سخرته الماثبة ، فيطلع له في  
الميدان منافساً قوياً لا يملك منافسته بل لا يملك حتى أن يشفي نفسه منه بالحق  
عليه ! إنه أخوه وربيّه « رشدي عاكف » لقد ثقل في هذا الوقت من فرع بنك

مص في أسبوط إلى المركز الرئيسي بالقاهرة . وإنه لا يعلم من أمر أخيه الكبير شيئاً . إنه شاب جسور مغامر بل مستهتر ، حاد العاطفة لا يعرف التردد ولا الحذر إنه الوجه المقابل لصورة أخيه .

وفي اليوم الأول يلح الوجه الجميل فيستهويه . عندئذ يسلك إلى قلب الفتاة طريقه المباشر في غير ما حذر ولا تردد ، ويقطع الطريق الطويل الذي أنفق أخوه في قطعه أشهراً ... في يوم أو يومين . فيتصل ويصبح حياً ومحبوباً ، وفرداً من أسرة الفتاة ... وأخوه يتطلع إلى هذا الانقلاب في دهشة بالغة ، وفي ألم كبير وفي يأس مرير ، وفي إعجاب كذلك بأخيه الجسور !!

ويقضي الشاب مع فتاته أوقات حلوة ، يسكران فيها بكأس الحب الروية ، ويقطفان معاً أجمل زهرات الحب الجميلة... وذلك ريثما يضرب القدر ضربته الأخيرة ، فيمرض الشاب المغامر بالسل نتيجة لافراطه في الشراب والسهر والمقامرة مع رفاق جي السكاكيني . ولكنه يمضي في استهتاره ثقة بشبابه وخشيته أن يعلم الناس بمرضه ، وأن تعلم من الناس خاصة ... هذه الفتاة !

وفي اللحظة التي يلمس فيها الحب الحقيقي قلبه العاثر ، فيملؤه جداً ، ويتوجه إلى اتخاذ خطوة عملية حاسمة ، تكون الأقدار قد ضربت ضربتها الأخيرة فيستشري الداء في الصدر المسلول ، ويذهب الشاب بعد ليالات مريرة من الضنى والعذاب ، وبعد أن تين أن فتاته الحبيبة تخشى منه العدوى ، فلا تراه !

ثم تغادر الأسرة الحي في النهاية ... تغادره وقد فقدت الشاب الصبوح الفتى الجريء . وقد انطوى قلب عاكف على جرح جديد ، بل على جرحين في جرح . والأقدار تسخر سخريتها الدائبة ، ودورة الفلك تمضي إلى مداها كأن لم يكن قط جرح ولا جريح !!!



حياة هذه الأسرة وجروحها وأحداثها وأحاديثها محور القصة، وقد أدار المؤلف



حول هذا المحور حياة أهل القاهرة في هذه الفترة من قترات الهول أيام الغارات ،  
فعرض منها لوحات بسيطة صادقة تشبه في بساطتها وصدقها فطرة هذا الشعب  
الطيب الفكه المؤمن المستسلم للقدر ، المتأثر بشتى الخرافات والدعائيات ، ومن بين  
الصور التي عرضها صورة مقاهي خان الخليلي ، و«غرز» أيضاً . وقد حوت أشكالا  
وشخصيات لم تكن لتجتمع إلا في مثل هذا الحي الغريب حقاً ؛ كما رسم صورة مقاهي  
حي السكاكين و«شلل» الشبان فيه ! وسجل أطوار القامرين ومجالسهم رسماً قوياً  
في جو مزيج من الجد والدعابة !

ولقد كان هذا الاطار من مكملات الصورة الأصلية ، كما كانت الريشة في يد المؤلف  
هادئة وثيدة ، فوق في إبراز الملامح والقصبات الجزئية ، وسائر الحياة مسيرة  
طبيعية بسيطة عميقة ، متفعلاً إلى جانب مهارته الفنية بمباحث التحليل النفسي دون  
أن يطنى تأثيره بها على حاسته الفنية الأصلية ؛ وعاشت في القصة عدة شخصيات ،  
من خلق المؤلف لا تقل أصالة عن نظائرها في الحياة !

ولكن ليست المهارة الفنية في التسلسل القصصي ، والبراعة الصادقة في  
رسم الشخصيات ، والدقة الثامة في تتبع الانفعالات ... ليست هذه السمات وحدها  
هي التي تعطي القصة كل قيمتها ... إن هناك عنصراً آخر هو الذي يخرج بالقصة  
من محيط الضيق ، يحيط بشخصياتها المحدودة ، وحوادثها المحدودة في فترة من  
قترات الزمان ، إلى محيط الانسانية الواسع ، ليصلها هناك بدورة الفلك ، وحلبة  
الأبد ...

إنك لتقرأ القصة ثم تطويها ، لتفتح قصة الانسانية الكبرى ... قصة الانسانية  
الضعيفة في قبضة القدر الجبار .. قصة السخرية الدائبة التي تتناول بها الأقدار تلك  
الانسانية المسكينة .

هذه أسرة تفر من هول الغارات وخطر الموت من حي إلى حي . فما تقادر هذا  
الحي «الآمن» ، إلا وقد أصابها الموت في أنضر زهرة وأقوم عود !  
وهذا رجل شاخ قلبه ، وانطوى على نفسه ، وآوى إلى يأس مرير ولكنه

هاديء ساكن ، فما يلبث القدر أن يشير في قلبه إعصاراً على غير أوان ، ويزيح  
الركام عن البذور المطمورة في قلبه الهرم ، ليعود فجأة فيقصف الأعواد التي تنبت  
في بطن وحذر ، يقصفها في قسوة عابثة ، ويد من ؟ يد أحب الناس إليه : شقيقه  
وربيه ! ولو قد أمهله بضعة أيام لانتهى إلى الواحة المرعة بعد طول الجسدب في  
الصحراء . ولو قد تقدم به أياماً لأعفاه من إضافة تجربة فاشلة إلى تجاربه المريرة ؟  
وهذا شاب مستهتر عابث ، ما يكاد الحب يقومه ويبحث فيه الجد والبالاة حتى  
يخطفه الموت الذي لم يخطفه أيام البعث والاستهتار .

والأرض تدور ، والزمن يمضي ، والناس يقطعون الطريق المجهول كأن لم  
يكن شيء مما كان : رفاق الشاب في قهوتهم يقامرون ويعربدون ، وأصحاب الرجل  
في « غرزتهم » يدخلون أو في قهوتهم يتندرون . والقدر الساخر من وراء الجميع  
لا يبدو عليه حتى مظهر الجد في سخريته المريرة . والمؤلف نفسه لا يكاد يلتفت إلى  
الدائرة الواسعة التي تنتهي إليها قصته ، لأنه يلقي انتباهه كله إلى إدارة الحوادث  
ورسم الشخصيات ! !



ولعل من الحق حين أتحدث عن قصة « خان الخليلي » أن أقول : إنها لم تنبت  
فجأة ، فقد سبقتها قصة مماثلة ، وتصور حياة أسرة ، وتجعل حياة المجتمع في فترة  
حرب إطاراً للصورة ... تلك هي قصة « عودة الروح » لتوفيق الحكيم .

ولكن من الحق أيضاً أن أقرر أن الملامح المصرية الخالصة في « خان الخليلي »  
أوضح وأقوى ؛ ففي « عودة الروح » ظلال فرنسية شتى . وألمع ما في عودة الروح  
هو الالتفات الذهنية ، والقضايا الفكرية بجانب استعراضاتها الواقعية ؛ أما « خان  
الخليلي » ؛ فأفضل ما فيها هو بساطة الحياة ، وواقعية العرض ، ودقة التحليل .

وقد نجت « خان الخليلي » من الاستطرادات الطويلة في « عودة الروح » فكل  
نقط الدائرة فيها مشدودة برباط وثيق إلى محورها الأصيل .

وكل رجائي ألا تكون هذه الكلمات مثيرة لغرور المؤلف الشاب المرجو —  
في اعتقادي — لأن يكون قصاص مصر في القصة الطويلة . فما يزال أمامه الكثير  
لتركيز شخصيته والاهتداء إلى خصائصه ، واتخاذ أسلوب في معين قوسم به أعماله  
وطابع ذاتي خاص تعرف به طريقته .

وبعض هذه الخصائص قد أخذ في البروز والوضوح في قصصه السابقة وفي  
هذه القصة ؛ وهي الدقة والصبر في رسم الخوارج والمشاعر وتسجيل الانفعالات  
المتوالية ، والبساطة والوضوح في رسم صورة حياة أبطاله .

والبقية تأتي إن شاء الله !



## مليم الأكبر

### لعادل كامل

قصة « مليم الأكبر » هي قصة الصراع بين الطبقات ، مصبوبة في قالب فني . فني على هذا الوضع من أدب « الوعي الاجتماعي » الذي يدعو إليه جمهور من المفكرين في جميع أنحاء العالم ، وتدعو إليه الاشتراكية والشيوعية بوجه خاص

ولهذا النوع من الأدب قيمته — وبخاصة في هذه الفترة من حياة العالم — ولكن الذي يثير الانتقاد هو غلو الداعين إليه ، ومبالغتهم في فرضه على جميع الفنانين ؛ بوصفه ضريبة إنسانية على كل فنان ... هذا الغلو غير مفهوم من الوجهة الفنية — بل من الوجهة الانسانية — فالإنسانية ليست هي هذا الجيل ، وليست هي بضعة الأجيال المقبلة ... إنما هي الأجيال الماضية منذ الأزل ، والأجيال المقبلة طول الأبد . وهذه وتلك لا تنكشف في هذا الحيز الضيق ، حيز جيل من الأجيال . ثم إن هنالك مطالب الإنسانية التي لا تنحصر في ضرورات الطعام والشراب ، ولا في حيز الضرورات على الإطلاق ؛ إنما تتطلع إلى آفاق أرفع وأرحب ، وتهفو حتى في أشد حالات الضرورة ، إلى ألوان من الفن المطلق الرفيع .

وإذا صح أن أدب الوعي الاجتماعي ضريبة على كل فنان ، فلتكن نسبته هي نسبة الضرائب إلى مجموعة الأيراد ! بل ليكن فرض كفاية على الفريق المهيأ له من بين جموع الفنانين ، فالتجديد قد يصلح في كل بيئة إلا بيئة الفنانين !



ثم أبادر إلى تصحيح وم ربما يكون قد سبق إلى ذهن القارئ حين وصفت هذه القصة بأنها من « أدب الوعي الاجتماعي » ... إن انحصار القصة في هذا الحيز



لم يسلبها السمة الفنية الأصيلة . وإن المؤلف يبدو في قصته هذه صاحب موهبة فنية لا سبيل إلى الشك فيها . موهبة العرض ، والتنسيق ورسم الملامح والشخصيات ، وإدارة الحوادث والمفاجآت ... فهي من هذه الناحية تستوفي صفات القصة الجيدة على وجه العموم .

ثم هي تحمل طابع مؤلفها بوضوح في نواحي النقص فيها ونواحي الكمال . فالمؤلف صاحب طريقة مطبوعة وأسلوب مرسوم . وهذا يقرر وجوده الفني في عالم القصة بلا جدال .

يعمل المؤلف في جو متماوج مغلغل . جو الضباب والرماد (١) . فتمر الحوادث والشخصيات واللامح والانعقدات مرأ متأرجحاً متماوجاً . وتبدو العين كما تبدو المناظر وراء الضباب ... ليست هناك مواقف حاسمة ، ولا انفعالات صارمة ، ولا حركات عنيفة ، ولا ضجعات توقظ الاحساس . وحينما تنتهي القصة تحس أنك في حاجة لأن تقرأها من جديد ، لتثبت من ملاحظتها التي مرت من قبل مر السحاب ! وربما خطر لك أن تسأل ماذا يريد ؟ ثم تتوارى الشخصيات والحوادث لتجد في نفسك انفعالات غامضة متماوجة ، تثير القلق والتأرجح والاضطراب .

... يخيّل إلي أن هذا هو كل غرض المؤلف من عمله الفني — إن كان له غرض — : أن يثير القلق الغامض والتأرجح المضطرب ، وأن يغمز اليقين الهادي ، ويطلق في النفس الانسانية عنصر الاضطراب ، ويسلبها الثقة والاطمئنان لأي شيء في الحياة !

وما الحوادث والشخصيات إلا أدوات فقط للوصول عن طريقها إلى هذا الهدف الأخير .

إنه — من وجهة نظر المذاهب الاجتماعية التي يدعو إليها — يعد ناجحاً

---

(١) عنوان أقصوصة للمؤلف .

إذا هو قد هز في النفس الانسانية عنصر الاستقرار ! فهو إذن من خيرة من يصلحون لهذه الدعوة ، لا بما يلقيه هنا وهناك من توجيهات ظاهرة ، ولا بما يغمز به النظام الاجتماعي والاقتصادي من غمزات موحية . ولكن — قبل ذلك كله — بما يطلقه في النفس الانسانية من التأرجح المضطرب الذي لا يقر على قرار !



« قال مليم

— بلا جدال ...

ثم حمل عدته وانطلق في الطريق دون التفات ، وهو يضرب الأرض في عزم وإصرار كأنه مقدم على فتح عكاء . أما رفيقه فقد وقف يشيعه بابتسامه ساخرة ؛ فلما أن صار منه على مرمى حجر ، صاح في أثره قائلاً :

— سنرى ...

وقبه ضاحكاً ثم انكفاً إلى طريق غير الطريق .



« بلغ النقاش أقصاه بين خالد وأبيه كعادتهما كلما دار بينهما حديث — أي حديث — ومهما يكن الموضوع تافهاً ، فانه يتطور على الدوام إلى اصطدام عنيف بين الأب وابنه . أما الأب فداهية مراوغ ، يلذ له شعور القسوة الذي يدفع بالقط إلى البث بفريسته قبل التهامه ، فهو يطيل من النقاش ويدير دفته إلى وجوه من الرأي يعرف أن ابنه يضيق بها ذرعاً ، ثم يرقب في سعادة أثيمة ما يختلج في صدره من ثورة ، وما يلوح على وجهه من اضطراب وضيق .

« ولقد كان . فما لبث أن أريد حيا الفتى ، فاتفجر يرد على تساؤل أبيه قائلاً :

— بلا جدال ...

ثم انتنى إلى حجرة المكتب ، وأغلق من خلفه الباب . ولو انتظر لرأى بسمه  
السعادة الأثيمة ترسم على شفتي أحمد باشا خورشيد ، ولسمعه يتمم قائلاً :  
— سنرى ، .



هكذا يبدأ المؤلف قصته في رسم — منذ الصفحة الأولى — الخطوط الأولى في  
ملامح هذه الشخصيات الثلاثة التي هي محور القصة جميعاً : مليم ، خالد ، أحمد باشا  
خورشيد . ويرسم لهذه الشخصيات الثلاثة طريقها كذلك — لا طابعها وحده — فلم  
ينطلق في طريقه دون التفات وهو يضرب الأرض في عزم وإصرار ، تلك  
طريقته أيضاً في جميع أدوار القصة ! وخالد « يريد حياة ثم ينفجر وهو يرد على  
أبيه ، ثم ينتنى إلى حجرة المكتب وينلق من خلفه الباب » ، تلك أيضاً طريقته في  
مستقبل الحياة : انفعال وانفجار ثم انزواء واعتزال ، واضطراب دائم بين هاتين  
الخطتين حتى ينتهي الصراع . وخورشيد باشا « داهية مراوغ يلذ له شعور القوة  
الذي يدفعه بالقط إلى البث بفريسته قبل التهامها . . . وهو يرقب في سعادة أثيمة  
ما يختلج في صدر والده من ثورة وما يلوح على وجهه من اضطراب وضيق » . تلك  
طبيعته وهذه طريقته في القصة وفي الحياة !

هو استهلال بارع ، كما ترى وهي ريشة ملهمة تضع الخطوط الأولى ، فتشير  
إلى الخطوط الأخيرة . . . وقد يبدو أن القصة لم تسر في جميع مراحلها بهذه القوة  
وبهذا الوضوح . . .

فيجب أن نلتفت إلى أن القوة والوضوح ليسا من أهداف المؤلف . وأن  
النموذج والاضطراب هما قوام طبيعته وقوام طريقته ، وقوام أهدافه المقصودة أو  
غير المقصودة ، ولكنها هي التي تتحقق على كل حال !



جعل المؤلف « ملیم » هو بطل القصة وبه سماها . أما نحن فنرى أن « خالد » هو الشخصية الأولى فيها . فخالد شاب نشأ في طبقة الأثرياء - ابن خورشيد باشا - ولكنه سافر إلى إنجلترا ، وطاف بالبلاد الأوروبية ، حيث كانت المذاهب الاجتماعية الحديثة تصطرع مع الأوضاع التقليدية القديمة . ثم عاد فوجد نفسه غريباً كذلك في مجتمعه . إن رأسه محشو بالنظريات الحديثة وإنه لمتحمس لها كل الحماسة . ولكنه لم يكن ذا طبيعة عملية ، لينفذ في عالم الواقع ما يحيش في نفسه من نزعات . كان خليطاً عجيباً من رجل الخيال . كانت تصطرع في نفسه ورائات مختلفة وتيارات متعارضة . كان صوفياً وشهوانياً . كانت نفسه حلبة صراع بين شتى الاتجاهات « ولو أتبع لأحد أن يكشف عن رأسه لوجد فيها حجرتين إحداها يتربع فيها القرن العشرون بآلاته ومعادلاته . والثانية يرح فيها القرن الثامن عشر وسط غابة يخرقها جدول ، كما يقول مؤلفه :

تصطدم هذه الشخصية المخلخلة المضطربة المثارة الحائرة بشخصية خورشيد باشا القاسية الجائسة الماكرة الأثيمة . ذلك الرجل الذي يجد طعم اللذة الأثيمة وهو يحاور ابنه الطبيب ، القليل الحيلة ويداوره ، حتى يشمره بالألم والضيق . والذي يتهمة المؤلف بأنه قاتل أبيه ليرثه ، وبأنه يشمر بسعادة أثيمة وهو يؤذي فلاحيه ، ويطلق عليهم كلبه ليعقرهم . . . الخ . إنه نموذج لتلك الطبقة الأثمانية الجشعة « التي تسرق أموال الفقراء ! » والتي أفلح المؤلف في أن يجعلنا نغتها كل المقت وزدريها كل الازدراء .

يصطدم بأبيه اتصصاراً للملم « صبي النجار » المتهم من الباشا بالسرقة جزاء أمانته « وهنا نجد جميع القوى مجتدة في صف المال . وما إجراءات العدالة إلا مظاهر جوفاء كمراسم التضحية بالفريسة في مجتمع متوحش ، ويسلم « ملیم » للسجن جزاء أمانته ! ! !

أما ملیم فهمته الحقيقية في القصة أنه محورها الفني . . . لقد فهمنا أن المؤلف يريد أن يرمز به إلى « رجل الشارع » ذي الفضائل الفطرية والطبيعة المستقيمة



والعزيمة العملية . . . ولصكتنا فوجئنا وهو ينحرف به في منتصف القصة ، فيكلفه القيام بعمل لا يقوم به « الرجل الشريف » ، ثم يجعله في نهايتها أحد أغنياء الحرب المروفين !

ترى أفلت الزمام من يد المؤلف ؟ أم هي طبيعته طبيعة الضباب والرماد ؟ هنا تستوي الفلطة والاصابة في الدلالة على طبيعة المؤلف وطريقته ! ولكن الزمام قد أفلت من يده على كل حال !



وفي القصة غير هذه الشخصيات الرئيسية الثلاثة ، شخصيات أصيلة هي الأخرى أطلق عليها اسم « جماعة القلعة » أولئك جماعة من الحالمين المنحطين ؛ يصنعون كل شيء في أحلامهم الممتزجة بدخان الترجيلة ! إنهم ينشئون مجتمعاً جديداً مطلقاً من جميع القيود والتقاليد ، ولكن « في المنام » ! هذه الجماعة تمثل حيرة فريق من شباب الجيل في مفرق الطريق !

وهنا يجتمع خالد ومليم ، فيقوم مليم بعمله الذي لا يقوم به « الرجل الشريف » يحتال على الرجال باسم « هانيا » الفتاة ، إحدى شخصيات جماعة القلعة !

ويقوم خالد بدور من أدواره كذلك ، حتى إذا انتهت القصة وجدنا هذه الجماعة المنحلة الحاملة وقد تفرق شملها ولم تصنع شيئاً . ووجدنا « خالد » يعود إلى طبقته ومجتمعه وقد انحلت نفسه ، وفرغت طاقتها وسقط صريعاً في حومة الصراع الذي دار في داخل شخصيته أعواماً . ووجدنا « مليم » وقد أصبح من أغنياء الحرب . . . ثم وجدنا الحوادث والشخصيات كلها تتوارى ليسأل كل منها نفسه : ماذا أراد ؟ وماذا كان يريد ؟ وقبل أن يجد الجواب على سؤاله يجد نفسه تتأرجح وتهاوج في هذا الضباب الذي أطلقه المؤلف ، وكأننا يطلقه بغير تدبير !!!



في أحلام « جماعة القلعة » وفي تصرفات خالد ومليم ، وفي بعض حوادث القصة نزوات وفلتات خلقية وجنسية ، أخشى أن تكون جميعها وحي مزاج منحرف شاذ ! مقياس الجماعة لصلاحية الفرد للجيل الجديد ، ألا يجد غضاضة في معاشرته أخته معاشرته الأزواج ! ذلك هو الدليل الذي لا يخطيء على أنه طليق من جميع التقاليد !

أحد أفراد الجماعة ينظر إلى مليم باعجاب ويقول : إنه « زوجنا » جميعاً ! خالد يتحسر — بعد وفاة أمه — على أنه لم يوقظها بقبلاته كل صباح كأنها « زوج » له !

مليم يعثر على لفافة في بيت خورشيد باشا وهو يصلح النافذة ، فيعطيا لخالد فيتوقع خالد أن تكون غرامية تخص والدته الحاجة ، ويتهيج لهذا الخاطر ويستريح ! بنت عمه خالد أتت تهالك عليه في أوضاع مخجلة عارمة البهيمية . لهذا ولأمثاله دلالة . ولعل هذه الدلالة كانت أم الاعتبار التي منعت لجنة المجمع من منح الجائزة للقصة حين قدمها المؤلف في مسابقة القصة .

واللجنة محقة — لا من الوجهة الفنية — ولكن من وجهة أن مثل هذه الاتجاهات مما يجب أن يلتقي به صاحبه رأساً إلى الجو الأدبي الطليق ، فيرى رأيه بحرية فيه ، لا مما تحتل اللجان الرسمية تبعه تقدية إلى القراء .

## بنت الشيطان

لمحمود تيمور

بعد تيمور - من الوجة التاريخية - أحد الرواد لفن الأقصوصة في الأدب العربي. ولكن هذا الحكم التاريخي شيء ، والحكم الفني على قيمة أعماله شيء آخر . وهذا ما يجب التنبيه إليه . فللسابق فضله . ولكن لا ينبغي أن يمنحه هذا سبق قيمة أكبر من قيمته من الناحية الفنية البحتة .

ولقد كان لتيمور الحق أن يتبوأ مكانه الذي ينسب إليه بعض من يكتبون في النقد في هذه الأيام ، لو أنه وفق إلى منح الحياة لأبطال أقاصيصه ، وبث هذه الحياة في تضاعيفها ، ولو إلى حد . ولكنه - فيما عدا القليل من هذه الأقاصيص - يخونه التوفيق في إطلاق روح الحياة المتحركة . ثم لا يستفيض عنها - كما يصنع توفيق الحكيم - ومضات الذهن ، وصراع الأفكار ، وقوة التنسيق .

ولطالما خيل إلي - وأنا أجول بين شخوص تيمور - أنني في « متحف الشمع » قماثيل الشمع هي التي تمثل هذه الشخوص أوضح التمثيل : فلا هي القماثيل الفنية يتصرف فيها الفن كما يشاء ، ليؤدي فكرة فنية ، أو يرسم لمحة نفسية . ولا هي الأجسام الحية التي تجري فيها دماء الحياة ، فتصرف تصرف الأحياء . إنها محاكاة للطبيعة ، وفيها قسط من الفن في التلوين الدقيق . ولكنها ليست بعد من الأحياء .

وكثيراً ما يعجزك - وأنت تتأمل شخوص تيمور ، وتصرفاته ، وطريقة حديثهم - أن تردم إلى أي جنس من أجناس الآدميين ، في أي زمان أو مكان . وقد يسير بعضهم في مبدأ الأمر سيرة الآدميين ، حتى لتكاد تقول : هذا مخلوق حي « واقعي » . ولكن ما تلبث أن يخلف أملك بحركة تكشف لك أن ما أمامك

إن هو إلا تمثال من الشمع ، كان المؤلف يحركه بحركة خاصة ، لأنه توم أن الناس يتحركون هكذا في هذا المجال !



ويحاول تيمور أن يرسم نماذج بشرية من خلال شخصيات محلية ، وهي محاولة لو أفلحت لأنشأت فناً إنسانياً وقومياً رفيعاً - ولكنه فيما يخيل إلي ، بعيد كل البعد عن الناس وعن البيئة . فالناس - حيث كانوا - لا يتصرفون بهذه التصرفات مجتمعة . والناس في مصر ليسوا كما يتوهمهم المؤلف ، لا في طبيعتهم ، ولا في أحاديثهم ، ولا في خلجاتهم النفسية ، ولا في سمة من السمات المحلية الكثيرة التي تبرز طابعهم . إنهم ليسوا مصريين لأنهم ليسوا آدميين !

إنه لا يخطر لهذه الشخصوس مرة واحدة أن تنفعل انفعالا قوياً - كما يقع للآدميين - وحين تنفعل يبدو التكلف والبعد عن الحقيقة الانسانية البسيطة . وهي غالباً « سهتانة » كما يقول المـوام ، حتى في فورات الحب ودفعات الانتقام . والحركة العنيفة ليست مطلباً فنياً في ذاته ؛ ولكنها علامة من علامات الحياة تصدر من البنية الحية في مياعداها ، فتدل على الحياة الكامنة فيها .



و « بنت الشيطان » مجموعة أقاصيص تبدأ بأسطورة تحمل هذا العنوان . وتحوي غيرها سبع أقاصيص أخرى . وتلمح في تلك الأسطورة محاولة فلسفية لابرار فكرة خاصة على نحو ما يصنع القصاص الرمزيون . ولكن المدى متناول إن الحركة الذهنية السريعة ، والبراعة الفنية اللبقة ككتاهما شرطان أساسيان لنجاح مثل هذا الاتجاه . وكتاهما تتوارى في هذه المحاولة فتظل باهتة اللون ، وانيية الحركة ، حتى تنتهي الأقصوصة ، وفي نفسك منها ظلال تمنحي بعد قليل .

« بنت الشيطان » طفلة آدمية ، اختطفها زعيم الشياطين ، لينفذ وصية سلفه



العظيم ، في أن يصنع شيئاً ، يثبت به أن الشيطان قادر على القيام بشيء آخر غير الشر الذي اشتهر به ! فهو يحاول أن ينشئها بعيدة عن « الشر والألم » في قصر مسحور .

ولكن أميراً شاباً مغامراً يسمع نخبها ، فيحاول ، وينجح في الاتصال بها واختطافها ، ويفتح عينيها على مباحج الحياة الدنيا ، ويوقظ فيها غرائزها - بعد أن كانت نائمة - فاذا ردها إلى القصر ، اشتاقت أن تعود إلى « دنيا الشر والألم » مؤثرة إياها على ذلك العالم الخير ، البريء من الآلام والشرور .



والفكرة - كما ترى - جيدة وبراقة . ولو تولاهما قلم حي لأخرج منها قطعة فنية حية . ولكنك تقرأها هنا فتعجبك الفكرة ، ثم تنقصك الحرارة ، كما ينقصك التنسيق الذي يقرر الحركة المناسبة في موعدها المرسوم . وهناك مواقف بين الفتى والفتاة ، تتوقع فيها حركة ما ، ويرتفع نبضك في انتظارها ، ولكنها تمر كما لو كانت في سنة ، أو كما لو كنت متفرجاً بغير حماس .



وفي المجموعة سبع أقاصيص أخرى من النوع « الواقعي » خير ما فيها أقصوصة « الترام رقم ٢ » ، وأقصوصة « الجتلان » .

وفي الأولى يصور فتاة مشرودة تركب « الترام » بلا أجر ؛ فيضيق بها « التذكري » مرة بعد مرة ، حتى يزيد ضيقه بها ، فيدفعها ، فتسقط ؛ ويكاد يقتلها « الترام » لولا من يأخذ يدها من المارة ، وهنا يسمع منها « التذكري » أنها لم تذق الطعام منذ أمس ، بينما ينطلق الترام !

منذ ذلك الحين يدب في نفسه عطف على الفتاة . ولكننا نتبين بعد قليل : أن

هذا العطف ليس خالصاً . لقد تنبت فيه الغريزة . إن هذا الرجل يعيش عزباً منذ أن ماتت زوجته ، تقوم بشؤون خادماً عجوز . فهو - منذ اليوم - ضيق الصدر بهذه الحياة الجافة ، وهو مشتاق لأن يعثر على الفتاة . وحين يعثر عليها بعد أيام تجفل منه ، وتخشى أن يدفعها مرة أخرى . ولكن لا : فقد تغيرت الأمور . إنه لا يدفعها من الترام ، بل يرمي في يدها « تذكرة » عند صعود المفتش ، وحين يقف الترام يشتري لها رغيفاً محشواً بالادام ، ويسألها - في قرات عمله - أسئلة متقطعة عن حياتها الشخصية .

حتى إذا كان الشوط الأخير ، نزل يقصد داره ، وقد مان تبعانه إلى الدار ...  
لقد أحست الأتني بغريزتها ما الذي يعطفه عليها . فسارت على خطاه ... !



وفي الثانية يرى في مطعم اعتاد أن يرقده ، دمية تمثل « الجتلان » يمسك يده قائمة الطعام ، فيتخيل هذا « الجتلان » حياً ، ويقابله بالضيق منه والتبرم به ، لما في وقفته من تكلف ، وما في « نفسه » من تصنع . فيهجر المطعم من أجله . وأخيراً يفلس المطعم ، ويبيع الجتلان ليهودي في « شارع جامع البنات » ويمر به ، فيراه هناك ذليلاً ممسكاً بيده « عينة » بطاقات . فيستريح لذلة الجتلان بعد العز ... ثم يزداد تدهوره ، حتى يعثر به أخيراً في « شارع الموسيقى » غارقاً تحت حمل من الملابس القديمة ؛ فيهر يده فينهار :

وهكذا تجد في الاقصوصة الأولى ظلالاً إنسانية ، وتحليلاً نفسياً ، وفي الثانية انفعالات نفسية وسخرية لطيفة ، وكلتاها تبعان من قلب إنسان . ولكنه إنسان يؤثر اللطف والدعة على الانفعال والحوية : ضحكته ابتسامة فائرة ، وغضبته

سحابة باهتة ، ووثبته خطوة وانية ، وإشارته إيماءة رتيبة، ولكنه على أية حال إنسان

★ ★ ★

هذه الظلال الانسانية التي تبدو في بعض أعمال تيمور — مع شيء من  
الشاعرية اللطيفة في بعض الأحيان — هي وحدها التي تجعل الناقد لا يستطيع  
أن يغفل فن تيمور، وهو يتحدث عن الأقصوصة، مها كان في هذا الفن من فتور...

★ ★ ★

## قنديل أم هاشم

ليحيى حقي

أوه ! يحيى حقي !

أين كانت كل هذه النية الطويلة ؟ وفيه هذا الاختفاء العجيب ؟

لست أذكر متى قرأت له أول أقاصيصه ؟ إنه عهد طويل . حتى لقد نسيت .  
لولا « قنديل أم هاشم » !

كل ما أذكره أنه من زملاء تيمور الأوائل في بناء صرح الأقصوصة هو  
وطاهر حقي وحسين فوزي . ولكن هؤلاء كلهم كسالى !

تيمور ، ويحيى حقي لا برهان حقي على أن النبوغ وحده لا يكفي ، ولا العبقرية  
أيضاً . لا بد من الدأب والثبات والمثابرة ليكون الإنسان شيئاً مذكوراً .

وإلا فأين فن تيمور من فن حقي ! ثم أين مكانة حقي من مكانة تيمور !

حقي رجل كسول . مهمل . يستحق التمزير على تفريطه في موهبته الفذة .  
وتيمور رجل دؤوب . مجتهد . يكتب . يكتب . ويكتب . ولا بد أن يصادف في  
ذلك الكثير الذي يكتبه شيء ذو قيمة !

★ ★ ★

في « قنديل أم هاشم » بذرة فن جديد بل ثمرة فن جديد . ثمرة حلوة كاملة  
ناضجة عبقرية !

كانت البذرة في « عودة الروح » وفي « عصفور من الشرق » لتوفيق  
الحكيم ، وهي هنا « الثمرة » في « قنديل أم هاشم » تلك الأقصوصة الصغيرة !



الروح المصرية الصميعة العميقة ، التي لا تجد من يتفهم بها في فنه إلا قليلا، هذه هي تطل — كما هي في أعماقها — من « قنديل أم هاشم » تطل من خلال اللمسات السريمة الرشيقة الموحية ، وتراقص وكأنها ومضات ذلك القنديل السحري العجيب ؛ ومعها الحيوية والفن والشاعرية والابداع !

وفي خلال اثنتين وخمسين صفحة فقط من حجم الجيب يتم تصوير الروح المصرية الكامنة العميقة العريقة ، وتصوير بضع شخصيات ثانوية ، وشخصية أصيلة، ويتم صراع كامل بين روح الشرق والغرب ، ويتم انتصار الايمان البصر على العلم الجاحد ... أما بقية الكتاب ، فتصرف إلى أقاصيص أخرى لا ترتفع إلى مستوى قنديل أم هاشم ، وإلى قصيدة من الشعر المنشور من أروع ما يعرفه الشعر المنشور والمنظوم !

أهذه الموهبة كلها يطمرها الكسل والاهمال ؟.. ليتني أملك سوط الجملاد أيها الموهوب الكسول !!!



وبعد . فأما سياق الأقصوصة فلا أملك في تصويره لك أيها القارئ أن أستعيض أسلوبى فيه عن أسلوب المؤلف . فلمؤلف روحه القوي البارع، وأسلوبه الفذ المبكر . وقصارى ما أملكه أن أقل لك لوحات من الأقصوصة ومواقف . مها تبلغ من البراعة والجمال فهي في السياق أبرع وأجل ، لأنها هناك أعضاء في جسم حي متناسق . ولما كانت هذه هي الوسيلة الميسرة لدي . فأنا مضطر إذن أن أخلص لك خطوط الأقصوصة ، لتستطيع أن تلم بما أقطفه لك من اللوحات والمواقف :

الشيخ « رجب » رجل ريفي سكن القاهرة بجوار « أم هاشم » تبركا وتيمناً وتحقيقاً لشوق قديم أن يكون في حمى أخت الحسين . وقد توجه بابنه إسماعيل إلى التعليم المدني دون أخويه الكبارين ، لأن هذا النوع من التعليم قد استهواه وتركزت جهود الرجل وعائلته في أن يتبع « لبي إسماعيل » مطالب تعليمه ، حتى إذا حصل

على البكالوريا ولم يكن متفوقاً اصطدم أبوه بالموقف . فهو كان يعمده للطب ، ومدرسة الطب في مصر لا تقبله متأخراً . فاستخار الله ، وعزم على أن يرسله إلى « بلاد بره » ليتعلم على حساب قوته وقوت امرأته وابنة أخيه فاطمة ، وقبل أن يغادر الفتى مصر أوصاه أبوه بالمحافظة على دينه ، وتعاهد معه على الزواج من فاطمة لكي يلبيه عن الولوج بالنساء في « بلاد بره » الفاسدة . وسافر الفتى الذي نشأ في حي السيدة الطاهرة ، وتشبعت روحه بروح الحي المؤمنة المتكلمة المطمئنة لما هي فيه . سافر بروح الشرق الصوفية المستسلمة ، ليصطدم هناك بروح الغرب العملية المصارعة . وقد تجسمت هذه الروح في صديقه « ماري » التي كانت تهب له كل شيء كما تهب تقاحة مجلوبة من السوق !...

فوقع صريعاً في هذا الصراع الروح الداخلي ، ثم أفاق على يدي صديقه أيضاً . أفاق وقد أصبح شخصية أخرى . شخصية مؤمنة بالعلم وبالفرديّة وبالصراع ، شخصية متميزة فاحصة تواجه الجموع ولا تنفجر في الجموع !... ثم عاد . عاد ملهوفاً مشتاقاً إلى مصر . وقد صنع الزمن به في انكسار سبع سنوات ما صنع . فإذا به يجد مصر هي مصر . وميدان السيدة هوميدان السيدة . عاد طيب عيون ، فإذا به يجد أمه تداوي عيني فاطمة بزيت قنديل أم هاشم ... وهنا ثار بكل ما فيه من قوة على هذا الحمود الخالد ، فحطم زجاجة الزيت ، وحطم قنديل أم هاشم ، واصطدم بالجماهير ، ووجد نفسه غريباً في البيئة ... وبعد صراع طويل عاد إلى قواعده ، وتم انتصار الإيمان البصر على العلم الجاحد . وانتصرت الروح !



السياق بين يديك أيها القارئ ، ودونك بعض اللوحات والمشاهد .

ونحن نكتفي منها بثلاث صور لميدان السيدة في نفس إسماعيل : إحداها قبل سفره إلى أوربا وهو مؤمن بالسيدة الطاهرة ، والثانية بعد عودته مؤمناً بالروح الأوروبية الحديثة ، والثالثة بعد انتهاء الصراع الأخير في نفسه ، وعودته إلى الاستقرار النفسي والهدوء ...

هذه الصور الثلاث للنظر الواحد في نفس واحدة ، تشهد ببراءة في التصوير النفسي ، لا ينالها إلا موهوب . ها نحن أولاء في الميدان :

١ — « إذا أقبل المساء ، وزالت حدة الشمس ، وانقلبت الخطوط والانعكاسات إلى انحناءات وأوهام . أفاق الميدان إلى نفسه ، وتخلص من الزوار والغرباء . إذا أصححت السمع وكنت تقي الضمير فطنت إلى تنفس خفي عميق بجوب الميدان ، لعله سيدي العتريس بواب الست — أليس اسمه من أسماء الخدم — لعله في مقصورته ينفض يديه وثيابه من عمل النهار ويتنفس الصعداء . فلو قيض لك أن تسمع هذا الشهيق والزفير ، فانظر عندئذ إلى القبة . لألاء من نور يطوف بها ، يضعف ويقوى كومضات مصباح يلاعب الهواء : هذا هو قنديل أم هاشم المعلق فوق المقام . هبات للجدران أن تحجب أضواءه . يمتلىء الميدان من جديد شيئاً فشيئاً . أشباح صفر الوجوه ، منهوكة القوى ، ذليلة الأعين ، يلبس كل منهم ما قدر عليه ، أو إن شئت فما وقعت عليه يده من شيء فهو لابسه . نداءات الباعة كلها تغم حزين :

— حراتي يا فول .

— حلتي وع النبي صلي .

— لوية يا فجل لوية .

— المسواك سنة عن رسول الله .

« ما هذا الظلم الخفي الذي يشكون منه ؟ وما هذا العبء الذي يجثم على الصدور جميعاً ؟ ومع ذلك فعلى الوجوه كلها نوع من الرضى والقناعة . ما أسهل ما ينسون ! تتناول أيد كثيرة قروشاً وملايم قليلة . ليس هنا قانون ومقياس سعر ؟ بل عرف وخطر وفصال ، وزيادة في الكيل أو طبة في الميزان . وقد يكون الكيل مدلساً والميزان مغشوشاً ، كله بالبركة . صفوف تستند إلى جدار الجامع جالسة على الأرض ، وبعضهم يوسد الرصيف . خليط من رجال ونساء وأطفال ، لا تدري من أين جاؤوا

ولا كيف سيختفون . ثمار سقطت من شجرة الحياة قتعنت في كنفها . هنا مدرسة الشحاذين . حامل كيس اللقم يثقل ظهره ينادي :

— لقمة واحدة لله يا فاعلين الثواب ؛ جاعان .

والشابة التي تثبت فجأة وسط الحارة عارية أو شبه عارية :

— ياللي تكسي ولية يا مسلم ربنا ما يفضح لك ولية !

« صوتها الصارخ يجذب الوجوه للتوافد ، وعيناها الساحرتان تستهويان المجلات ، فتمطر عليها أكوام من الخرق ورث الثياب . في لحظة واحدة تذوب وتختفي ، فلا تدري أطارت ، أم ابتلعها الأرض ففارت .

« وهذا بائع الدقة الأعمى الذي لا يبيعك إلا إذا بدأت السلام وأقرأك وراءه الصيغة الشرعية للبيع والشراء .

« ينقضي النهار فيودع الطرشي براميله ، وترك أقدام الخراط عملها اليومي وأدواتها لتعود بصاحبها إلى الدار . لا يزال الترام هنا وحشاً مفترساً له في كل يوم ضحية غريبة . يتقدم المساء ، ينعشه نسيم ذو دلال . تسمع من القهاوي ضحكات غضة وأخرى غليظة خشنة ، وإذا دلفت من الميدان إلى مدخل شارع مراسينة ، سمعت ضجيج السكرى في خمار أنسطاسي التي يلقيها أهل الحي بفكاهتهم خمار أنست ، يخرج منها سكير هائج يتطوح ويتعرض للمارة .

— وروني أجمع فتوة .

— جتاك لهوة يا بعيد .

— سيوه في حاله دا غلبان .

— ربنا يتوب عليه .

« أشباح الميدان الحزينة المتعبة يحركها الآن نوع من البهجة والمرح . ليس في الدنيا هم ، والمستقبل بيد الله . تتقارب الوجوه بود ، وينسى الوجع شكائته ، وينذر الرجل آخر قفوده في الجبوزة أو الكتشينة ، وليكن ما يكون ! قل



أصوات اصطدام كفف الموازين ، وتحتفي عربات اليد ، وتطفأ الشموع داخل  
المشعات ! عندئذ تنتهي جولة إسماعيل في الميدان . هو خير بكل ركن وشبر  
وحجر ، لا يفاجئه نداء بائع ، ولا ينبهم عليه مكانه . تلفه الجموع فيلتف معها  
كقطرة المطر يلقيها المحيط .

أرأيت كيف يصور المؤلف بلسات ريشته السريعة النبض ، المتوفرة الحركة  
صور المكان والوجوه والنفوس ؟ أرأيت كيف تطل عليك الروح المصرية  
واضحة بتساعها وإيمانها واتكالمها وهمومها وأحزانها ومرحها وفكاهتها من  
خلال السطور ... مشهد سكران « خمارة أنست » وحده وتعلق الناس عليه  
يعطيك حقيقة هذه الروح : التسامح والرحمة : « سيوه في حاله دا غلبان » العطف  
والإيمان والرجاء في الله « ربنا يتوب عليه » الألفة والمودة : « جتك لهوة يا بعيد » .  
إنه ليس ميسوراً لكل قصاص أن يوفق هكذا في يسر وسرعة إلى تلك  
اللغات السريعة ، التي يخيل إليك أنها جاءت عفواً لخاطر بلا تعب ولا تفكير  
ولا تنسيق !

وفي الصورة كثير من هذه اللغات البارة التي لا تنهيا إلا لفنان موهوب .



٢ — والآن فالى الصورة الثانية : فإسماعيل قد عاد من أوروبا بروح جديد .  
عاد فرداً معترساً بفرديته ، طبيياً معترساً بطله ، متمدناً معترساً بتمدنه . عاد يفسر من  
الخرافة والجهل والرضى بالواقع والاحالة إلى المجهول .

ومنذ لحظة كان في بيت أبيه يحطم زجاجة الزيت . زيت قنديل أم هاشم ،  
لأنه لحظ أمه تخطر منها في عيني فاطمة الموشكتين على الظلام . ثم يفسر آبقاً من  
الدار ، اشمئزاً وضيقاً بهؤلاء الناس ، وبمصر وبالمصريين :

« أشرف على الميدان فإذا به يموج كدأبه بخلق غفير . ضربت عليهم المسكنة ،  
وثقلت بأقدامهم قيود الذل . ليست هذه كائنات حية تعيش في عصر تحرك فيه

الجماد . هذه الجموع آثار خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة ، ليس لها ما تفعله إلا أن تعثر بها أقدام السائر . ما هذا الصخب الحيواني ؟ وما هذا الأكل الوضيع تلتهمه الأفواه ؟ يتطلع إلى الوجوه فلا يرى إلا آثار استغراق في النوم كأنهم جميعاً صرعى أفيون .

لم ينطق له وجه واحد بمعنى إنساني . هؤلاء المصريون : جنس سمج ثرثار ، أقرع أرمد ، عار حاف ، بوله دم ، وبرازه ديدان ، يتلقى الصفحة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه . ومصر ؟ قطعة « مبرطشة » من الطين أسنت في الصحراء ، تطن عليها أسراب من الذباب والبعوض ، وينوص فيها إلى قوائمه قطيع من جاموس نحيل ... يزدحم الميدان بيائمي اللب والفول وحب العزيز ، ونبوت الفقير ، والمهريسة ، والبسيصة ، والسنبوسكة ، بليم الوحدة . في جنباته مقاه كثيرة على الرصيف بجوار الجدران ، قوامها موقد وإبريق وجوزة . أحياء لم تعرف الماء منذ سنين ، الصابون عندها والنعاء سواء ، تمر أمامه فتاة مزججة الحواجب ، مكحلة العينين ، شدت ملامتها لتبرز عجيزتها وطرف ثوبها ، وتحجبت يرقع يكشف عن وجهها . وما معنى هذه القصة التي تضعها على أنفها ؟ أف ! ما أبشع رياء هذا المنظر وما أقبحه ! سرعان ما بدأ الناس يتحركون بها كأنهم كلاب لم يرو في حياتهم أتى ! هنا جمود يقتل كل تقدم ، وعدم لا معنى فيه للزمن ، وخيالات المخدر ، وأحلام النائم والشمس طالمة ...

... « وشعر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة تطبق على صدره ، وتكتم أنفاسه ، وتبهظ أعصابه ... يصطدم به المارة كأنهم عمي يتخطون . هذا الرضى عجز ، وهذه الطيبة بلاهة ، وهذا الصبر جبن ، وهذا المرح انحلال .

« انقلت إسماعيل من الزحام وجرى إلى الجامع ودخله ، واجتاز الصحن إلى الحرم . المقام يتنفس بدل الهواء أبخرة ثقيلة من عطور البرابرة . هذا هو القنديل قد علق التراب بزجاجه ، واسودت سلسلته من « هبابه » تقوح منه رائحة

احتراق خائفة . أكثر ما ينبعث منه دخان لا بصيص ضوء هذا الشماع إعلان قائم للخرافة والجهل ... » .

وهكذا تبدل إحساسه بالميدان وبالناس وبالضريح وبقنديل أم هاشم . تبدل بعد أن تلقت روحه ضربات « ماري » صديقه في إنجلترا . تلك التي كانت تهيه كل شيء ثم تمتطي دراجتها وتذهب لتقابل صديقها الجديد ، وهي تلوح لإسماعيل بيدها : وداعاً . أو إلى اللقاء ! ... تلك التي : « رآته يطيل جلسته بجانب الضعفاء من مرضاه ، ويخص بمطفه من يلحظ فيه آثار تخريب الزمن للأعصاب والعقول — وما أكثرهم في أوروبا — يجلس صامتاً ينصت لشكواهم . وكان أكبر كرم منه أن يمائي منطقته منطقهم المريض . لحظته « ماري » وحلقة المرضى والمهزومين تطبق عليه يتشبثون به ، كل يطلبه لنفسه ، فأقدمت وأيقظته بعنف :

« أنت لست المسيح بن مريم ! » و « من طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم ! » و « الاحسان أن تبدأ بنفسك » هؤلاء الناس غرقى يبحثون عن يد تمد إليهم ، فاذا وجدوها أغرقوها معهم ! إن هذه العواطف الشرقية مردولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة . وإذا جردت من النفع لم يبق إلا اتصافها بالضعف والهوان . إنما هذه العواطف قوتها في الكتمان لا في البوح ! »

وصارع . ولكن روح الغرب ممثلة في ماري كانت أقوى منه . فسقط صريعاً . ثم أنقذته . أنقذته بجسدها ولذائذه ، وبمرحها ومعاونتها ، وبرياضات الريفوزهااته فصحا . ولكنه استحال خلقاً آخر . هو هذا الخلق الذي كنا منذ لحظة نلقاه في ميدان السيدة ساخطاً على هذا الشرق الذليل !

ولكن روح الشرق ليست من الضعف كما حسب إسماعيل . فيها هي ذي ترده إليها ، وتستنقذه من هذا الجفاف الروحي . ها هو ذا يحاول شفاء فاطمة بطبه فيصيبها العمى ، وها هو ذا يحطم « قنديل أم هاشم » فتهاول عليه الجماهير لكماً

وضرباً حتى يفقد النطق ، لولا أن ينقذه من الجماهير الغاضبة « الشيخ درديري » ،  
خادم الضريح ، وها هو ذا أبوه وأمه يفقدانه بعدما أنفقاً عليه من دمها ولحمها  
سبع سنين ، وها هو يخرج شريداً إلى « بنسيون » امرأة يونانية يرى فيه وجه  
أوربا المادي الطامع الشره الناضب المطف والضمير !

ثم ها هو ذا يعود . يعود إلى ميدان أم هاشم . يعود كالشودود بسلاسل  
سحرية للوقوف في هذا الميدان ، وهو لا يدري ما الذي يشده إليه . عاد بعد المعركة  
الضيفة التي قاساها في عودته كالمركة التي قاساها في ذهابه ! عاد في ليلة القدر :

« ابتداءً يطيل وقفته في الميدان ويتدبر ، في الجو ، في الهواء ، في المخلوقات ، في  
الجمادات . كلها شيء جديد . لم يكن فيها من قبل . كأن الوجود خلع ثوبه القديم  
واكتسب جديداً . علا الكون هدنة بعد قتال عنيف

» يتحدث إسماعيل نفسه : لماذا خاب ؟ لقد عاد من أوربا بمجبة كبيرة محشوة  
بالعلم ، عندما يتطلع فيها الآن يجدها فارغة ، ليس لديها على سؤاله جواب . هي أمامه  
خرساء ضئيلة ، ومع خفتها فقد رآها ثقلت في يده فجأة !

« ودار بعينه في الميدان . وتريثت نظرتة على الجموع فاحتملتها . وابتداءً يتسم  
لبعض النكات والضحكات التي تصل إلى سمعه فتذكره هي والنداءات التي يسمعا  
بأيام صباه ... ما يظن أن هناك شعباً كالمصريين حافظ على طابعه وميزته رغم تقلب  
الحوادث وتغير الحاكمين ( ابن البلد ) يمر أمامه كأنه خارج من صفحات ( الجبرتي ) /  
اطمأنات نفس إسماعيل وهو يشعر أن تحت أقدامه أرضاً صلبة . ليس أمامه جموع  
من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة  
مصاحبة الزمان ، والنضج الطويل على ناره . وعندئذ بدأت تنطق له الوجوه من  
جديد بجمان لم يكن يراها من قبل . هنا وصول فيه طمأنينة وسكينة ، والسلاح  
مغمد . وهناك نشاط فيه قلق وحيرة وجلاد لا يزال على أشده ، والسلاح مسنون .  
ولم المقارنة ؟ من الباب ولي الحب من النافذة .

... « وغاب لحظة في أفكاره ؛ فإذا به يتبته على صوت شهيق وزفير عميق



محبوبان الميدان . هذا هو سيدي المتريس ولا ريب . رفع بصره . القبة في غمرة من ضوء يتأرجح يطوف بها . انتفض إسماعيل من رأسه إلى أخمص قدميه . أين أنت أيها النور الذي غبت عني دهرأ ... مرحباً بك ! لقد زالت الغشاوة التي كانت ترين على قلبي وعيني . وفهمت الآن ما كان خافياً علي . لا علم بلا إيمان . إنها لم تكن تؤمن بي . إنسا إيمانها يبركتك أنت وكرمك ومنك . يبركتك أنت يا أم هاشم .

... » ودخل إسماعيل المقام مطأطأ الرأس فأبصره يرقص عليه ضوء خمسين شمعة زيت جوانبه . والشيخ درديري يتناولها واحدة واحدة من فتاة طويلة القامة سمراء اللون ، جمدة الشعر ... هي نعيمة ... ( وكانت قبل سفره مومساً تزور أم هاشم لتساعدها على التوبة ، وقد نذرت لها خمسين شمعة لو تاب الله عليها وعصمها عما هي فيه من ابتلاء )

» لقد صبرت وآمنت ، فتاب الله عليها ، وجاءت قوفي بنذرها بعد سبع سنوات . لم تقنط ، ولم تثر ، ولم تفقد الأمل في كرم الله . أما هو الشاب المتعلم ، الذكي المثقف ، فقد تكبر وثار ، وتهجم وهجم ، وتعالى فسقط

» ورفع إسماعيل بصره فاذا القنديل في مكانه يضيء ، كالعين المطمئنة ، التي رأت ، وأدركت ، واستقرت . خيل إليه أن القنديل ، وهو يضيء ، يوميء إليه ويتسم !

» وجاء الشيخ درديري يسأله عن صحته وأخباره ، فيميل عليه إسماعيل يقول :

— هذه ليلة مباركة يا شيخ درديري . أعطني شيئاً من زيت القنديل

— والله أنت بختك كويس ... دي ليلة القدر ... وليلة الحضرة كان

» وخرج إسماعيل من الجامع ، ويسده الزجاجية وهو يقول في نفسه للميدان وأهله :

— تعالوا جميعاً إلي ! فيكم من آذاني ، ومن كذب علي ، ومن غشني . ولكي

رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقذارتيكم وجهلكم وانحطاطكم ، فأنتم مني وأنا منكم . أنا ابن هذا الحبي ، أنا ابن هذا الميدان . لقد جار عليكم الزمان ، وكلما جار واستبد كان إعزازي لكم أقوى وأشد ،

وعاد إلى الدار بعلمه وإيمانه يعالج فاطمة فتشفي ، ويفتح عيادته في حي البغالة بجوار التلال ويجعل الزيارة بقرش واحد . « ليس من زبائنه متأقون ومتأققات . بل كلهم قراء . حفاة وحافيات ، و « كم من عملية شاقة نجحت على يديه بوسائل لو رآها طبيب أوربا لشق عجباً ! استمسك من علمه بروحه وأساسه ، وترك التدجيل والمبالغة في الآلات والوسائل » . « وزوج إسماعيل من فاطمة وأنسلها خمسة بنين وست بنات » !

طابع مصر حتى في النسل الكثير ! لقد عاد ... وعدنا معه لنرى روح مصر العميقة . نراها في كل مشهد وكل خاطرة وكل لفظة وكل نراه في نعيمة « القطة الضالة » التي اهتدت بالآيمان ، كما نراها في إسماعيل الطبيب المتفرض الذي اهتدى بالآيمان . نراها ونلمسها روحاً إنسانية طيبة سمحة فكهة رحيمة .

هذا هو الفن الانساني في طابع قومي . في أرقى الآفاق !



وفي أول الحديث قلت : إن بذرة « قنديل أم هاشم » كانت في « عودة الروح » و « عصفور من الشرق » لتوفيق الحكيم . ولكن يجب التفرقة بين البذرة والثمرة . هناك . وفي « عصفور من الشرق » خاصة . كان الصراع بين روح الشرق وروح الغرب يتبدى في خطرات ذهنية وفي جمل وكلمات ونظريات . وهنا يتبدى هذا الصراع في خلجات نفسية ، وفي حركات وإيماءات وانفعالات . هنا حياة . من اللحم والدم والخلجات والانفعالات .

وهما غودجان متقابلان في طريقة العمل الفني ، وطريقة الاحساس بالحياة على السواء

وفي هذا السياق تذكر قصة «خان الخليلي» ، لتجيب محفوظ ، فهذه وتلك هما العملاقان البارزان في تصوير البيئة المصرية والروح المصرية في مجال إنساني . ولكل من المؤلفين طريقته بعد ذلك . ففي يحيى حقي سرعة اللغات وشاعرية التصورات . وفي نجيب محفوظ هدوء اللسة ، وثبات الريشة . ثم تبقى الفوارق الأخرى بين قصة كبيرة وأقصوصة صغيرة ، في طريقة العمل الفني ، وفي رسم الشخصيات والحوادث ، وفي المحيط الذي تضطرب فيه هنا وهناك .



## همزات الشياطين

### لعبد الحميد جودة السحار

كان هذا الكتاب — وهو حلقة من سلسلة لجنة النشر للجامعيين — مفاجأة كاملة لي . فأنا أعرف مؤلفه الشاب ، فأعرف أنه أديب مجتهد ؛ وقد قرأت له ما سمح وقتي المحدود بقراءته من كتبه الكثيرة التي يتجه بها غالباً إلى التاريخ الاسلامي ، ليعيد عرض وقائعه الجافة في صورة قصصية ، يحافظ فيها على دقة التاريخ مع سهولة العرض وتشويقه ، وهو عمل نافع مشكور .

وقرأت له قصته الأولى عن : أحسن بطل الاستقلال ، وهي لا تبشر بشيء ! ثم قرأت — على وجه الخصوص — كتابه « في الوظيفة » ، وأعجبني فيه قدرته على التصوير السريع باللسان الخاطفة ، فقلت عنه :

« إن صاحب هذه الصور الانتقادية موهوب في فن التصوير السريع . ومهما أخذت عليه من عيوب في عمله الفني ، فانك لن تخطيء الملاح التي يريدتها ، والسحنة التي ينسجها ، وهذا وحده يكفي .

« إنه ذو عين لماحة ، تسجل الحركة الحسية ، كما تسجل الحركة النفسية . ثم تغلف اللوحة المرسومة بروح السخرية ، وتمزجها بعنصر الفكاهة ، حتى ليخيل إليك أنه ينظر إلى الدنيا كما ينظر إلى ملهاة كبيرة ؛ تأخذ عينه فيها لمحات التناقض ، وتأخذ حسه فيها مواضع السخرية ، وتأخذ نفسه فيها مواطن الدعابة ... »

ولكن هذا كله شيء ، و « همزات الشياطين » شيء آخر ، ومع أنها موسومة بهذه السمة التي عبرت عنها في تلك الفقرات . إلا أن الشقة بينها وبين جميع أعمال المؤلف الشاب بعيدة ، فهي وثبة واسعة المدى ، لا بالقياس إلى جميع أعماله ، بل بالقياس إلى أقصى ما كان يتوقعه الناقد لهذه الأعمال !



وقبل أن أبعد في طريق التعميم أخصص ماذا أعني بأنه وثبة واسعة المدى :  
تحتوي هذه المجموعة على اثنتي عشرة أقصوصة ، وقد صدرها المؤلف يبحث مختصر  
مفيد عن الرواية والأقصوصة يؤلف مع الفصل الذي احتوى عليه كتاب « فنون  
الأدب » عن القصة والمرحبة تأليف « هـ . ب تشارلتن » وتعريب الأستاذ زكي  
نجيب محمود . والفصل الذي كتبه الأستاذ محمود تيمور عن « فن القصص » ...  
كل ما تحويه المكتبة العربية تقريباً عن هذا الباب الضخم من أبواب الأدب :  
باب القصة !

من هذه المجموعة أقصوصة طويلة بعنوان « وسوسة الشيطان » تستغرق أكثر  
من ثلاثين صفحة ، وهي الأقصوصة الرئيسية في المجموعة ... وهذه هي  
الأقصوصة الفذة البارة في المجموعة ، وفي أعمال المؤلف كلها منذ أن أخذ  
يكتب وينشر . أما بقية المجموعة فشيء عادي فيه الخطأ وفيه الصواب ، وبعضها  
يبدو فيه العجلة التي لا تعتذر لمن يملك أن يخرج مثل هذه الأقصوصة الرئيسية !

وهذه الأقصوصة هي التي فاجأتني مفاجأة تامة ، جعلتني أعاود النظر في كل  
ما قرأته للمؤلف ، لعلني أكون قد أخطأت في تقديره أول الأمر ، أو لعل بعض  
كتبه التي لم أكن قرأتها يوحى بهذه الوثبة الواسعة !

ثم عدت بعد هذا كله مقتنعاً بأنها وثبة واسعة ، ومفاجأة كاملة ! وقادتني هذه  
المفاجأة إلى أن أراجع كل ما تحويه مكتبي من الأقاصيص المؤلفة باللغة العربية —  
وهي تكاد تشمل كل ما تحويه المكتبة العربية في هذا الباب — فوجدت هذه  
الأقصوصة تكاد تقف وحدها متفردة بين هذا الحشد من الأقاصيص . ذلك حين  
نستني أقصوصة : « قنديل أم هاشم »

وأردت أن أتابع الموزانة ، فعدت إلى ما تحويه مكتبي من الأقاصيص المترجمة —  
وهي تكاد تشمل كذلك كل ما نقل إلى اللغة العربية — فوجدت هذه الأقصوصة  
تقف رافعة الرأس مع أعظم ما أعجبت به في هذه المجموعة ... ترتفع على معظمه ،

وتساوي أقله ، وتنحني أمام عدد صغير جداً لا يبلغ عشر أقاليص من حوالي  
المائتين !

تصور هذه الأقصوصة تجربة نفسية كاملة للخطيئة . وهي تمثل - مع استقلالها  
وأصالتها - صراع كل « بافئوس » ، إمام « تاييس » ، وكل « عبد الرحمن قس ! » أمام  
« سلامة » بل صراع كل « آدم » ، أمام فتنة الفاكهة المحرمة . وهي تصور هذا  
الصراع باللمسة الهيينة ، والايحاء القصيرة واللفظة الموحية ، والحركة المعبرة ، وتلم  
في الطريق بكل خلجة وكل خاطرة وكل تأثر وكل انفعال ، وتجمع بين السرعة  
المتحركة في السياق ، والدقة الكاملة في رسم الخلدات الخفية ، والوسوسات  
الخافتة ، وتصور « فلماً » كاملاً للصراع النفسي في موقف خاص !

وذلك كله دون حذقة ، ودون إبراز للتحليل النفسي الذي يأخذ هيئة التفسير  
العلمي ، فيفسد الفن القصصي ، إلا في موضعين عابرين ألم بها إماماً سريعاً لحسن  
الحظ ، فلم يفسد السياق ، وإن غضاً من قيمته الفنية قليلاً .

والصعوبة التي تواجه ناقد القصة أنه لا يملك عرض الجمال الفني فيها كما يريد ،  
فالتلخيص عبث وقتل لهذا الجمال ، فهو - على أحسن الأوضاع - يلخص الفكرة ،  
وماذا تجدي الفكرة إذا لم يستطع تصوير طريقة العلاج ؟ وكل وصف لطريقة  
يعد تشويهاً بالقياس إلى حقيقة العمل الفني في السياق !

ولكنني بعد هذا كله ما زلت أن أعرض على القارئ هذا التشويه :

صلاح شاب في الثلاثين ، متدين ، واثق بنفسه وبإيمانه ، فقد وصل إلى هذه  
السن ولم يرتكب معصية قط - على الأقل حسب ما يعتقد - فهو صاحب حق في  
الجنة ، لا منازعة فيه ، ولأنه لم يمان من قبل أية تجربة نفسية ، فهو يقسو على  
الخطيئة والخطأة ، ولا تنفسح نفسه لأي عطف عليها أو عليهم ، ولا يحاول أن  
يستمتع لأية معنرة من الظروف والملابسات والاضطرار .

وحين يسمع من الواعظ تحذيره من النفاق وتخويفه للناس من عذاب النار ،

لا يحفل ولا يحفل ، فانه ناج من النار ؟ وحين يقص على زوجته نبأ طرده عبد التواب أفندي ، من عمله لأنه اختلس ، يعلق على هذه الجريمة بقسوة ، ولا يقبل من زوجه التماس أية معذرة لهذا السارق الأثيم ! وحينما تتقاعس زوجه عن صلاة الفجر لأن حلاوة النوم تقعد بها في السرير ، يلح عليها حتى تقوم ، لأنه « يود أن يزحزحها عن النار ... » وحينما يعلم أن فتاة يتركها أهلها لتشتغل بالتدريس بعيدة عنهم ، يهم بأن يذهب إليهم ليونجهم على هذا الاستهتار !

ويخرج صلاح لعمله بعد الصلاة وقراءة « الحزب » وهو يحلم بالجنة التي دخلها فلم يجد « سميرة » زوجه ، ثم إذا هي تدخلها إكراماً لخاطره !... يخرج حيث يعد له المؤلف ، أو تعد له الحياة ، الفتنة الأولى مع هذه المدرسة ذاتها :

« أغلق صلاح باب مسكنه خلفه ، وقبل أن يهم بالنزول في الدرج ، فتح باب المسكن المواجه له وخرجت منه فتاة واسعة العينين ، ناهدة الصدر ، نحيلة النحصر ، وما إن تلاقت عيناه بعينها حتى غص من بصره ، وتأخر خطوات ليفسح لها الطريق ؟ فمرت من أمامه ، وملأت خياشيمه رائحة عبقة أنعشت نفسه ، ولكنه ظل مطأطيء البصر ، وهبطت الدرج قافزة ، ولم يقدر صلاح على أن يقمع شهوة التطلع طويلاً ، فنظر من بين أهدابه المسبلة ، فوقع بصره على تديين يرتجر جان صاعدين هابطين ، فأغمض عينيه ، وتعوذ من الشيطان الرجيم ، وخفت وقع أقدامها وتلاشي ، فوجد نفسه يهبط مسرعاً — وما كان لينزل إلا متمهلاً وقوراً ، متخذاً سمة الكهول الموقرين — وسأل نفسه عما دفعه إلى الهبوط السريع ، فرد ذلك إلى جو الريح الذي أنعشه ، ودب فيه نشاط حبيب إلى النفس ، وبلغ الطريق فلمحها تغذ في السير ، وتصعد إلى الطوار خفيفة رشيقة ، وما تقطع في الطريق خطوات حتى تعود لتقفز إلى الطوار ثانية كأنها خيال يطير ، لا ينبغي المكوث على الأرض ولا يطبق اللصوق بها . ووجد نفسه يغذ في السير ، ولكن علام الاسراع ، وما هناك حاجة إلى الاسراع ، فما زال في الوقت متسع ؟ وأحس

هدأ خفيفاً ينبعث من داخله يستفسر : ترى أتفد السير لتلحق بها وتتطلع إليها ؟ وما همس هذا الهاجس في نفسه حتى تقزع وجفل ، وضيق من خطوه ، وتعود وابتدأ في قراءة الموعزين !

ثم تتابع الحياة دورتها ، ويتابع المؤلف خطوات صلاح . وصراعه مع نفسه ، ومغالطته لها ، وهواجسه وخطراته ، وتناقض أحاسيسه ، وإقدامه وإحجامه ، واقترابه في كل إقدام وكل إحجام من الهزيمة والاستسلام ، في أسلوب بارع فائق لا نستطيع مجاراته فيه ولا غلث تلخيصه ، حتى تلتقي بالبطل في موقف الهزيمة الأول : « وانطلقا في الطريق الهادئ الساكن الممتد على النيل ، وسارا صامتين كأغما استعارا صمتها من صمت المكان ، واقتربت « بديعة » منه حتى التصق كتفها بكتفه ، واصطدمت يدها يده أكثر من مرة ، واستقرت يدها في يده أخيراً ، فراح يضغطها ضغطاً خفيفاً ، فكان يحس بنشوة لذينة تسري فيه ، ما كان يحسها لو أن اليد التي كانت في يده يد « سميرة » ، واستمر السكون غمماً عليها ، وكان سكوناً خارجياً ، ولم تكن نفسها ساكتين ، بل كاتتا تغلجان بشعور فوار ، فقد كان كل منهما يتمنى أن يضم صاحبه إلى صدره ليطلق ناره !

« وبلغا مقعداً خشبياً ، جلسا يحديقان في النيل برهة ، ثم زحفت « بديعة » على المقعد بخفة حتى التصقت به ، فلأ عيرها الشذي أنفه ، وحرك نفسه ، فتأق إلى أن يضمها إليه ويطوقها بذراعيه ، ويمطر وجهها قبلات ، ولكنه قمع شهوته ، وقاوم رغبته ، ورمى بنظره إلى النيل ، وجعل يرقب موجاته المتكسرة محاولاً أن يتشاغل عن هوائف نفسه ، ولكن رغبته خفته وسيطرت عليه ، فارتد بصره إليها ، وراح يتطلع إليها في وله واشتهاء ... والتقت الميون ، فترجعت عما تخفي الصدور ، فمالت « بديعة » وأسندت ظهرها إلى صدره ، فخفق قلبه ، وارتفع نبضه ، وسرى الدم حاراً في بدنه ، حتى أحس به يكاد يشوي وجهه ، وانبرت أنفاسه قليلاً ، وضماقت حدقتا عينيه قليلاً ، واضطرب كثيراً ، وأحس شعرها الأسود السبط الجميل الذي غنى يوم جلست أمامه في السينا أن يمر يده



عليه ، يلمس خده ، فسرت رعدته في جسمه ، وارتفعت يده دون أن يتكلف ذلك ، وراحت تمر على شعرها في حنان ، فرفعت عينيها المتكسرتين إليه وهي مستلقية على صدره ، واستدارت قليلاً كأنما استدارت للقبل ... ورنّت إليه في دلال ، وزمت شفيتها تدعوه في خبث إلى اللثم والשאق ... فلم يستطع أن يقاوم تلك الفتنة المرتيمسة في أحضانه ، ولا نداء العيتين الواسعتين الساحرتين ، ولا الشفتين الزمومتين المرتجفتين قليلاً ، المغريتين كثيراً ! .

وهكذا يمضي المؤلف بصلاح السكين في سياق مصور على هذا الطراز حتى يصل به إلى الدار : « وتذكر في الطريق دماء ما كان يجري له يبال قبل اليوم ، ولم يتحرك به لسانه أبداً ، فأخذ يردده في نفسه في حرارة يحس نارها تصهر صدره ، ولأول مرة يحس جلال ذلك الدماء ، واستمر يردده وهو يصعد الدرج : « اللهم إني أعوذ بك من شر نفسي ... اللهم إني أعوذ بك من شر نفسي » !

« ودق الباب ففتحته زوجته ، فدخل وأغلقه خلفه ، ثم طوقها بذراعيه ، وراح يقبلها في لهفة وهو ينغمس : « سميرة ... سميرة ؟ » كأنما كان في سفر طويل عاد منه ، وخطر دأب يهدد حياته ، وأحس كأنه يود أن يفضي لها بكل شيء ، وأن يقص عليها قصة ضعفه ، ولكنه تريث ، وتخلصت منه في رفق ، وسأله في ارتياب : ما بك الليلة ؟ فقال : لا أدري ، إني إليك مشتاق كأنني لم أرك منذ سنين ، فقالت : أعد العشاء ؟ فقال : انتظري حتى أصلي العشاء !

« ودخل حجرتة ، وأخذ يخلع ملابسه ، ولم ترحمه نفسه المهتاجة ، بل راحت تنخره ، فسمع صوتاً يهتف به من أغوار نفسه : « يالك من منافق ! كيف سمحت لنفسك أن تضع شفيتك الآثمتين على شفيتها الطاهرتين ؟ وكيف رضيت أن تلف ذراعيك اللوئتين بنصرها ؟ ... وأن تلتصق صدرك الخليث بصدرها ؟ يا لمارك ! » .

ثم يعتزم التوبة والتكفير بالآلة يلقي «بديعة» مرة أخرى . ويصر على ذلك إصراراً  
ونفسه تهتف به إليها هتافاً ، ويصمد في الظاهر وهو يقرب من الخطيئة الكبرى...  
ثم تقع هذه الخطيئة في أشد لحظاته إصراراً على ألا يلح «بديعة» أو يراها !. ثم  
يصبح الصباح !... « واستمر ضميره يخزّه وخزاً شديداً ، وهو يتلوى من العذاب ،  
وضاق صدره فترقرق الدمع في عينيه فلم يستطع حبسه ، فجرى على خديه ، واستمر  
في عذاب حتى ارتفع صوت المؤذن يؤذن بالفجر . فأحس كأنه نار تصب في أذنيه .  
فوضع إصبعه في أذنه ليصمها عن سماع الأذان الذي يزيد من أشجانه ، ولكن  
صوت المؤذن كان يقرع سمعه فكأنه شواظ من نار سددت إلى قلبه فحرقته حرقاً ،  
وارتفعت النار إلى صدره فأضتته ، وأحس «سميرة» تنهض من فراشها ، فأحس  
عرق الخجل يتصبب منه حتى يغمره ، واقتربت من سريره فود أن تبتلعه الأرض  
قبل أن تمسه ، ولكن يد «سميرة» لست كتفه في رفق ، وهمست في حنان : —  
صلاح ... صلاح ... انهض قد أذن المؤذن .

« فهم بأن يصيح فيها أن تبعد عنه ، وألا تلمسه ، ولكن صوته انحبس ، ولم  
يجد مخرجاً . فعادت تهزه وتهتف : صلاح قم . الصلاة خير من النوم . واقتربت  
بوجهها من وجهه ، فلمحت دموعه تجري على خده . فهمست في فزع : صلاح . مابك ؟  
أتبكي ؟.. قم يا حبيبي . قال : دعيني . قالت : مابك يا حبيبي ؟ قال : رأيت رؤيا مفزعة .  
رأيت نفسي أطرده من الجنة . »

ولا تنتهي الأقصوصة حتى يكون هذا الواثق في نفسه وقوة إيمانه ، المستمر  
بمكانه في الجنة ، القاسي على الضعف والخطيئة ... معذبا مولها ، لانهب عليه نساء  
الرحمة إلا من الاقرار بالضعف والخطيئة ، والرجوع إلى التواب الغفار عن طريق  
الخطأ والاستغفار : « ونهض صلاح ليغتسل من إثمه ، وانطلق حزينا كئيباً يحترق  
نفسه ، ويعجب لضعفه ، وسمع صوتاً آتياً من أغوار نفسه كأنه همس ينبعث من

مكان سحيق ، ولكنه بلغ أذنيه واضحا قويا ، وانساب فيها عذبا نديا :

« كل ابن آدم خطاء . وخير الخطائين التوابون » .

« فتمت والدموع تخضب وجهه : « اللهم إني أستغفرك وأتوب إليك » .

هذا عمل في رائع لا تصوره تلك المقتطفات بل تشوّهه !

وإن المؤلف الشاب ليستطيع أن يلقي بكل أعماله إلى البحر ، ثم يقف بهذا

العمل الفني وحده . فإذا قدر له أن يخرج عشر أقاصيص فقط من هذا الطراز ،

فليكن على ثقة أنه سيسلك في سجل العظماء من رجال الفنون ! ولكن هذا

عمل عسير !!!





في النفس والعالم

## البيادر

### لميخائيل نعيمة

إنه في نظري كتاب الموسم لسنة ١٩٤٥ لا لأنه أحسن الكتب التي ظهرت في هذا العام أو أعظمها ، ولا لأنه يفتح في عالم الفكر أو الفن صفحة جديدة ، ولا لأنه مبرأ من المآخذ سليم من العيوب ... ولكن لأنه يحاول أن ينظر إلى الكون ، وإلى مشكلات الحياة الانسانية واليومية بعين خاصة - هي عين الشرق - وأن يحل هذه المشكلات ، ويعالج أمور الحياة بطريقة خاصة هي طريقة الشرق ... وهذا وحده يكفي لأن يجعل للكتاب قيمة خاصة ، ثم تختلف الآراء بعد ذلك في تقدير هذه القيمة كما تشاء .

والذي يجعل لمثل هذا الاتجاه قيمته أن موجة العقلية الأوربية قد غمرتنا في بدء نهضتنا الحديثة ، وهي موجة عقلية قوية ، صادفت تضعفياً في روح الشرق ، وضعفياً في قدرته على أثر التحول الطويل والأحداث الميئسة في تاريخه ، فجرت هذه الروح وغمرتها ، وكانت هذه الظاهرة أشد بروزاً في الأدب المكتوب ، لأن الثقافة الأوربية تسيطر سيطرة تامة على مؤلفيه ، كما كانت هذه الظاهرة بارزة في الحياة الاجتماعية المدنية ، وإن بقي الريف سليماً في معظم البلاد العربية محافظاً على طابعه في التفكير ، وفي النظر إلى الحياة ومشكلاتها ، وفي مواجهة هذه المشكلات بطبيعته الخاصة العميقة .

ومن هنا كانت هناك فرجة واسعة بين الأدب الذي ينشئه أدباء الجيل ، وصميم الطبيعة النفسية والفكرية للشعب ... فالأدب الذي يستقي من عناصر أجنبية ، ولا يجد شخصيته المستقلة ، لأن هذه العناصر قوية طاغية ، بينما الشعب - في صميمه - لا يزال محافظاً على طبيعته الخاصة ، وسماته الفكرية والشعورية التقليدية .

وما من شك أن هناك فروقاً فكرية وشعورية بين الشرق والغرب ، لم تهو عليها إلى اليوم عوامل التقارب والامتزاج ، وليس منشأ هذه الفروق اختلافاً في الطبيعة البشرية ، ولكن للعوامل البيئية والتاريخية آثاراً لا فكاك منها ، وهذه الآثار من العمق والشمول بحيث تكاد تنشأ فروقاً في جوهر الطبيعة ، أوعلى الأقل فروقاً في النظرة إلى مسائل الكون والحياة ، وفي مواجهة هذه المسائل ، والسلوك حيالها على نحو معين .

والغريبة القدرية سمة واضحة في تفكير الشرق وشعوره ، تقابلها الواقعية العملية في تفكير الغرب وشعوره . وعن هذه السمة تنشأ سمات أخرى في التفكير والشعور ، وفي التصرف والسلوك ، وهذا كله يترك طابعه في الفن إذا كان صادقاً بحيث يعطي صورة من الحياة .

فإذا نحن نظرنا إلى أعمال أدباء الطبيعة عندنا لم نكد نثر على السمات الشرقية الأصيلة إلا في القليل من هذه الأعمال الأدبية ، بينما نجد في سلوكهم العملي كثيراً من هذه السمات ! ذلك أنهم في سلوكهم مخلصون لطبيعتهم ولوراثتهم وفي أعمالهم الأدبية خاضعون لثقافتهم وقراءاتهم . ومعنى هذا في النهاية أن ثقافتهم جاءت أكبر من شخصياتهم ، فغمرتها وطمست معالمها ، وأتينا لا نزال نتظر الطبايع الفنية القوية التي تهضم الثقافة الأوربية ، ثم تبقى لها بعد ذلك خصائصها الأصيلة . وأقرب مثال يحضرني الآن هو « تاجور » شاعر الهند العظيم . وكذلك نجد هذه الروح في عمل رجل كتولستوي الروسي يستقي من المسيحية في روحها الشرقية الشفيفة ، قبل أن تكثفها مادية الغرب الكثيفة !



هذا الكتاب الذي بين يدي الآن يحاول أن ينبه الشرق إلى خصائصه الروحية والفكرية ، وأن يكشف له عن حقيقة قواه وعن الممكنات الهائلة لهذه القوى ، وأن يرشده إلى ميدانه الأصيل الذي يناسب طبيعته ، ويتسع لرسالته ، وتبدو فيه

قوته بلا معوقات ؛ كما يحاول أن ينظر إلى مشكلات الكون والانسانية بعين الشرق ، بعد أن يزيل عنها الغشاوات الطارئة ، والشيات المألقة ، ويجلوها كما كانت في يوم مضى ، وكما يرتقب لها في يوم من الأيام ، ومن هنا كل قيمته في هذا الأوان . وهو ليس كتاباً ذا تصميم خاص في تأليفه ، إنما هو مجموعة خطب أذيع بعضها بالراديو وألقي بعضها في مختلف الأندية في لبنان وسورية وفلسطين بين سني ١٩٤٠ - ١٩٤٤ ، ولكن له وحدة في روحه واتجاهه

وأنا أؤثر - متى كان ذلك ممكناً - أن أدع المؤلف دائماً يشرح وجهة نظره بالفاظه ؛ قبل أن أعلق عليها بشيء ، لأن في ذلك إنصافاً له وللقارئ ، وفرصة للمشاركة في الحكم والنقد مع سائر القراء

عقد المؤلف سلسلة مقالات تحت عنوان : « التوأمان : الشرق والغرب » . أودعها خلاصة دعوته ، وحدد فيها حقيقة مواهب الشرق والغرب ، وطبيعة دوريهما في الحياة تقتطف منها هذه الفقرات :

« من أكمل كمالات العربية وأسماها تميزها ما بين « البصرة » و « البصر » ، وجعلها الكلمتين فرعيتين من أرومة واحدة ، بل توأمين من بطن واحد ؛ ولكن ذاك الفرع غير هذا . ولكن هذا التوأم غير ذاك . فكأنهما واحد وليسا بواحد ، فالعين إذ تمر بها تحس ما بينها من تجانس ، ولكنها تحس مع التجانس تبائناً . والأذن إذ تلتقطها تستأنس في الاثنين برنة تكاد تكون واحدة ، ولكنها غير واحدة ، فهي أبداً متلاصقان متباعدان ، ومتشابهان متناقضان . أما التلاصق والتشابه ، ففي المصدر ، وأما التناقض والتباعد ، ففي الطريق والوساطة .

« فالبصر - ومركزه العين - يمحصر كل همه في التقاط أشكال الأشياء وألوانها ، ومن أشكالها وألوانها يحاول أن ينفذ إلى كنهها حين أن البصرة - ومركزها القلب أو الوجدان - همها الوصول إلى بواطن الأشياء دون التلبي بظواهرها . فالأثنان يداً بان وراء المعرفة . ولكن سبيل الواحد غير سبيل الآخر ،



أما أي السيلين أفضل وأكفل بالوصول إلى المعرفة ، فأمر لكل منكم الحق أن يبت فيه بحسب هواه .

« أما أنا فقد قلت من زمان — وما أزال أقول — بأسبقية البصيرة على البصر في بلوغ الغاية المنشودة ، التي هي الفهم الأقصى المؤدي إلى الحرية القصوى . »

« لن يبلغ البصر قلب الحقيقة قبل أن يبلغ حدوده ، ويدرك عجزه وقصوره ، ويلوذ بالبصيرة فينقلب بصيرة ، أما البصيرة فلا حدود لها مثلما لا حدود للحقيقة التي تتوخاها . فهي وإن توكأت على البصر لا تسير على نوره . فالحدود لا يسع سوى المحدود ، وما كان بغير حدود لا يسمه إلا ما كان بغير حدود . »

« والآن إذا قلت لكم : إن الشرق هو بصيرة العالم ، وإن الغرب هو بصره ، فما إخالكم تسيئون فهم ما أقول ، فتحسبون أن الشرق كله بصيرة ولا بصر ، وأن الغرب كله بصر ولا بصيرة . ذاك يعني تجريدكم الشرق عن كل حس خارجي ، وتجريدكم الغرب عن كل شعور باطني ، وهو غير الواقع وغير المقول . وجل ماأرمي إليه هو القول بأن زبدة الشرق في بصيرته ، وزبدة الغرب في بصره ، وأن الاثنين توأمان متلاصقان يدوان كأنهما واحد ، ولكنها غير واحد . لقد اتبع الشرق هدى البصيرة ، واتبع الغرب هدى البصر ، فأنجب الأول الأنبياء ، وأنجب الثاني الملأ . فكانت هدية الأنبياء إلى العالم أدياناً ترفع الأرض إلى السماء . وكانت هدية الملأ علوماً تهوي بالسماء إلى الأرض . »

« لكننا الانسان ، وقوى الانسان ، من ظاهرة وباطنة ، في مد وجزر متلازمين . فالبصيرة — مثلما للبصر — مد يتلوه جزر وجزر يتلوه مد . ومن ذا ينكر أن من بصيرة الشرق قد قاض على العالم مد جارف من الكمالات والجماليات الروحية ؟ من ذا ينكر على الشرق قوة اندفعت من قلبه وفكره وروحه إلى كل قلب وفكر وروح ، فتغلغلت في نبضاتها وسيطرت على خلجاتها ، وتسلطت على أقدس أشواقها وأعز أمانها . »

« من ذا ينكر على الشرق سلطانه على كل أبناء الأرض مذ كانت الأرض وكان

الشرق ؟ وأي سلطان يتوخاه إنسان على إنسان أقوى من السلطان على القلب والفكر والوجدان .

« ما هي بلهية الطيفية أن تهدي إلى العالم بأسره إلهاً ، ومع الإله اليقين بأنه أبوك الشفوق الرحوم المسادل ، ومع اليقين الرجاء بالانفتاح من ربة الموت وآلام الموت .

« تلك هدية الشرق إلى العالم . وهي هدية ماتلقها العالم حتى أصبح كله مبدأ لاله تعددت أسماءه ولكنه واحد . وإذا الناس يفتحون أبواب قلوبهم وأفكارهم ويموتهم لذلك الإله ، فلا يأكلون ولا يشربون ولا يزوجون ولا يتزوجون ، ولا يملون ، ولا يستريحون ، ولا يولدون ، ولا يموتون إلا باسمه ومشيته ، وفي هذه الفقرات الأخيرة يبدو ازدواج الشر بالحقيقة في أسلوب ميخائيل نسيمة على خير نسق واتساق .

ثم يعرض للحضارة الترية للمادية التي هي أثر من آثار البصر فيقول :  
« هو ذا الإنسان يهزأ بالنسر في جوه ، وبالحيوت في بحره ، وبالأسد في عرينه ، وهو ينطق بصوته الأرض ، ويحبس نور النهار في أسلاك يسلطها على الليل فتعجو ظلامه ، ويبترح من العجائب أشكالاً وألواناً في مختبراته العجيبة . ولا ينقصه - على حد قول البسطاء - إلا أن يخلق إنساناً نظيره ثم يغلب الموت .

« حقاً إنه لتيار هائل جارف تعمالي أمواجه وتدافع في كل ناحية . وفي تدافعها صخب الزلازل وعتو المواصف ، مع شيء من بهجة الفصول ، وروثق الساء وسحر الفوز بالنسيمة ، وجاذبية القوة الظاهرة . فلا غرو إذا ما غمرت المعمورة وبهرت الأبيصار فهي بنت البصر ، والبصر الحق في أن يستزبها . فهو ما أتجها إلا لينعم بعواهبها وخدماتها .

« لا غرو أن يقف العالم ، وفي جملة هذا الشرق ، مشدوهاً تجاه مدينة القرب البصر ، وأن يهلل لها ويكبر ، وأن يتفر لها كل زلاتها ، ثم أن يعقد عليها آمالاً

أبعد بكثير من مدى سلطانها ، فهي — على ما فيها من مرارة — غنية بالحلاوة التي لا يصعب على أي إنسان تذوقها ، لأنها حلاوة يتذوقها الحس . أما حلاوة المدينة القائمة على البصيرة فدون تذوقها شق النفس وقهر الجسد . لذلك كانت الأولى أقرب إلى تناول الناس وأذواقهم من الثانية . ففيها كجاء في بعض الحكايات : « ما يحلتي ويسلتي ويسلتي الحمار » .

« ذلك إذا ما أخذتموها من حيث هي تريد أن تؤخذ ، أي من حيث محاسنها لا غير . أما إذا تصفحتم مساوئها قلن تجدوا مدينة قلبها بلغت ما بلغت من التكالب والتبماغض والقساوة مع الكثير من التبجح بالعكس . وإما عجبتم لمشهد غريب فاعجبوا ممي لهذا الشرق . وقد أهدى إلى العالم المحبة والقناعة والتضامن والتآخي يقف اليوم على مفترق طريق البصيرة والبصر ، كسير القلب ذليل الجفن خامر الصدر والبطن ، ويمينه الفارغة ممدودة نحو الرب ، وفي يساره قلعة بأسفاره المقدسة وأسماء أنبيائه . ثم اسمعه يستعطي بصوت متهدج فيه الانسحاق وفيه المسكنة والاندحار . وماذا عساه يستعطي ؟ إنه ليستعطي طينارات ودبابات ومدمرات ومدافع وقنابل ، وإني لأسمعه يقول :

« من يقايني قبلة محرقة بآية منزلة ؟ وطيارة أو دبابة بسفر مقدس ؟ بل من يقايني مخترعاً واحداً بشرة أنبياء ؟

« ما هذا ؟ ما هذا ؟ أبصيرة تستجدي بصرأ ، أشمس تستغيث بذبالة ؟ .

« أجل إن بصرأ نشيطاً خير من بصيرة كيلة . وبصيرة الشرق حل بها كلال منذ أن بلغت من مداها أقصاها ، وإن ذبالة تشتعل خير من الشمس اعترأها الكسوف . وشمس الشرق حل بها كسوف منذ أن انكفأ الشرق على ذاته في جرره الطويل . إلا أن الكلال يزول بالراحة ، والكسوف بعد أن يبلغ حده يتجلى عن شمس كلها فار وكلها نور . ومن ثم فالحياة — وهي أم التوأمين بالسواء ، أم البصيرة والبصر ، أم الشرق والغرب — ما درجت بالشرق إلى اسمي لواء حتى علت فستدرجت



بالغرب . والثروتان سيتلتزمان حتماً في فروة واحدة ، هي فروة اللسان الموحد ،  
والمالك زمام نفسه ، وزمام الأرض والسما .

وفي موضع آخر يقول :

« أصبح ما يزعمه الزاعمون أن أنبياء الشرق قد جنوا على الشرق ، وأن  
أديان الشرق هي أكبر آفات الشرق ؟ أصبح أن السماء قد شملت الشرق عن  
الأرض ، وللآخرة عن الدنيا . وأن الاعتقاد بالقدر قد غلّ بديه ، وشلّ فكره ،  
وسدل حجاباً على عينيه ؟ أصبح أن الشرق مات لأنه آمن بالاله الحي الذي  
لا يموت ؟ .

« لا ، ثم لا ، قلني فله الشرق حتى اليوم ما كان أكثر من صنع أهداف له  
وللعالم أجمع . . وتلك الأهداف تتوحد كلها في هدف واحد ، هو هدف  
الكمال لهذا المخلوق الذي ندعوه إنساناً . هدف الاقتمالات من قيود اللحم والدم  
والتغلب على الحيرة وما في الحيرة من وجع . وعلى الموت وما في الموت من ألم ،  
والتسلط على طلامس الوجود ، ثم الانطلاق في حياة لا حدود لها ولا قيود ، يرف  
عليها سلام المعرفة ، ويتألق في جوها بهاء الألوهة ، ويندمج في قبضتها التقيض  
بالتقيض ، ويتلشى في فضاءها الزمان والمكان . وهذا الهدف قد نفذ إليه الشرق  
بصيرته البالغة متبهي النقاوة والصفاء في بصائر الأنبياء . فهو حقيقة لا مجاز ،  
وهو رؤية لا رؤيا ، وهو واحة حية لا سراب خداع .

« أما إن الشرق بمجموعه ما بلغ ذلك المصنف بعد فأمسر لا نزاع فيه على  
الاطلاق . والقائل بعكس ذلك كالقائل بأن كل رجل في الشرق نبي وكل امرأة  
نبيه ، أو كالقائل بأن كل رجل في الغرب عالم أو مخترع وكل امرأة عالمة  
أو مخترعة ، وفي ذلك ما فيه من السذاجة والبلاهة .

« ليس يجب ملءه إلا يستنير بنورها الحسار الساكن في كنفها ، مطا  
لا يجب قلة ثابتة في جهة من الأرض ألا يتسلقها أبناء تلك الأرض . فهدف الشرق



هو حقيقة وخاتمة ثابتة أبدية . سواء أتي هذه الحقيقة من حياته أدركه الشرق أم بعد حقب طويلة .

وما هو الشعار على الشرق ألا يدرك المهدف بوثة أو وثبتين ، أو في خلال قرن أو قرنين . فما هو المهدف الذي يدرك بألف وثة وفي ألف جيل ، وإنما الشعار أن يقد الشرق بمجموعه ، من بعد أنوثته ولم يصل . قسمة اليأس البائس . قسمة النهوك القهور . قسمة الخلس الحائر . ثم أن يشيع بوجهه عن هدفه قائلاً : إنه خيال ، وإن الوصول إليه ضرب من المحال . وأن يدبر وجهه شطر الغرب باحثاً هناك عن هدف وعن طريق .

أقول لكم : لا هدف للإنسان أبعد وأقوى على الزمان من الذي نصبه الشرق ، وراح يدعو إليه الناس أجمعين ، وهو إذا ما تحجب عن العصر المقنع بألف قتاع ، فلأنه ابن البصيرة الثيرة الصافية ، وهو إذا ما غر مناله فلأن الكمال عزيز النصال . وهو حقيقة مثلاً الوجود حقيقة ، بل هو الحقيقة قبل كل حقيقة وبعد كل حقيقة .

ثم أقول لكم : إن الغرب لما حذر عن خلق مثل هذا المهدف ، بل عن خلق أي هدف للإنسان يقوى على الزمان وقلباته . ذلك لأن الغرب سائر على ضوء بصره والبصر لا يثبت على حال ، لأن الأشياء السقي يتناولها لا تثبت على حال . ولكن للغرب رسالة كما للشرق رسالة ... إن تكن رسالة الشرق البصير خلق الأهداف فرسالة الغرب البصير هي تعييد الطريق إليها .

ثم يعني بعد ذلك يذكر فتوحات العلم الحديث ، ويرى أنها مما يساعد على تعييد الطريق إلى المهدف البعيد الذي رسمه الشرق منذ أجيال ، لأنها عجائب يدركها البصر — وإدراك البصر مياً لا كبر عدد من الناس — ثم يقول :

« وعندما تبلغ علوم الغرب للمادية أقصى مداها . عندما تفتق القشرة أو ترتد عاجزة عن قلقها . ستراها وجهاً لوجه مع ما يحمل السادة مادة وليس بمادة . مع القشرة التي أسماها الشرق ( الله ) ورسمها هدفاً للإنسان المسروق على صورتها

ومثالها . وبكلمة أخرى سينتهي الغرب من المحسوس إلى غير المحسوس وبذلك تنتهي مهمته في هذه الدورة من حياة الانسانية ، وتبتدىء من جديد مهمة الشرق . ومهمة الشرق إذ ذاك ، وقد مهد الغرب له الطريق إلى الهدف ، هي جلو ذلك الهدف كما يظهر في كل بهائه ، تقياً من السفاسف والترهات التي حجب الجهل بها سناء وجهه باسم الله والدين ، وما هي من الدين والله لا بخمر ولا بخل . ثم لم شعث الانسانية التائهة ما بين بصرها وبصيرتها ، وبث النشاط في مفاصلها المفككة ، وبعث الايمان الدفين في قلبها بجمال ذلك الهدف وحكمته وعمله ، ثم السير بهذه الانسانية المتجددة نحو هدفها بخطى لا تردد فيها ، وعزم لا التواء فيه ، وإرادة تعرف ما تريد ، ولا تريد غير ما تعرف ، فلا يقهرها شك ولا يقنيتها عياء .

هذه السلسلة من المقالات التي اقتطفنا منها هذه الفقرات الطويلة هي العمود الفقري في الكتاب ، وهي أجود محتوياته على العموم ، وفيها يبدو إيمانه بالشرق وبصيرته ، وهو في الوقت ذلك لا يغمط الغرب وبصره حقه .

والشرق إذن دوره الخالد في بناء هذه الحياة ، وأمامه أدوار أخرى عليه أن يؤديها بطريقته الخاصة ، وليست طريقته أن يقلد الغرب في وسائله ، ولا أن يأس إذا سبقه الغرب في مجاله الخاص ، أو يصغر من شأن معتقداته وشعوره ، ولا أن يحني هامته أمام الآلة وحضارتها المادية المروعة .

وأنا أؤثر أن يهتف للشرق دائماً بهذا الهتاف ، وأنكر الدعوات التي تبشها الفتنة بحضارة الغرب المادية إلى حد التذابوب فيها والفناء .

إنه يجب أن نفرق دائماً بين الضعف والتخلف الموقوتين ، وروح الشرق الأصلية وتعاليمه الصميمة ، ولا تأخذنا الفتنة بالحضارة المادية إلى حد الزرابة على الأهداف الروحية الخالصة ، والتعاليم المثالية المجردة ، والسبحات الروحية المرفرفة ، والومضات الاشرافية حتى شطحات الخيال .

ومؤلف « اليادر » يرد لهذه الاتجاهات الشرقية الصميمة اعتبارها ، ويعرضها

في حماسة شعرية ، وفي وضوح ذهني كذلك في سلسلة المقالات التي عقدها بعنوان : « التوأمان : الشرق والغرب » وهذه الروح تمتشى كذلك في محتويات الكتاب كله من خطب وأقاصيص ومقالات على تفاوت بينها في الجودة والوضوح وحسن الأداء والتوفيق .

وأبرز ما تبدو محاكاة روح الشرق الفكرية والشعورية ، وعقيدته الغيبية القدرية في مقال بعنوان : « إن شاء الله » وفيه يقول :

« يشقى العالم بغروره وسيظل في شقائه إلى أن يتعلم ما تعلمه هذا الشرق من زمان ثم نسي معناه . إلى أن يتعلم قول : « إن شاء الله » . فالمشيئة لا تكون بغير معرفة ، والمعرفة لا تكون بغير مشيئة ؛ بل إن المعرفة هي المشيئة ، والمشيئة هي المعرفة . أما الجهل فلا مشيئة له .

« كيف لمن يجهل من أين أتى أن يشاء إلى أين يمضي ؟ أم كيف لمن لا يعرف علة وجوده أن يحتم هذه الغاية أو تلك لوجوده ؟ كيف لمن لا علم له بالأسباب أن يقر النتائج ؟ لا . ليس يعرف شيئاً من ليس يعرف سوابق ذلك الشيء منذ الأزل ولو احقه إلى الأبد . من كان في مستطاعه أن يقول : « أنا أعرف » ، حق له أن يقول : « أنا أريد » . أما الإنسان الذي ما برح في عالم البدايات والنهايات والقناطر والفراسخ فقضي عن هذه المعرفة ، ومشيبته وبال عليه كلما عاكست المشيئة الكلية ، فما له إن هو أراد التخلص من شقائه إلا أن يقول : « أنا أشاء كيت وكيت إن شاء الله كيت وكيت » .

« لو تعود الإنسان قول : « إن شاء الله » بقلبه لا بلسانه لما عتمت المعرفة أن مسكبت نورها في قلبه . وإذ ذاك لآزرت المشيئة العامة مشيبته فأسعدته ، بدلاً من أن تسحقها فتشفيه . لكنه لاه عن مشيئة الحياة البصرة ، وما في طاعتها من طمانينة لا تترك ، وغبطة لا توصف ، بمشيئته العمياء ، وما تبذره في كل يوم من مشاكل وهموم

« أولاً ترون كيف أنه يرهق جسده لتوسيع نطاق حاجاته إلى حد لا يطاق ،  
ويخنن روحه بتضييق نطاق حاجتها إلى حد لا يطساق ! ما أبسط حاجات الجسد  
وأقلها لمن يعقلون . فالذي وهب الإنسان الفكر وما فيه من سحر ، والخيال وما فيه  
من قوة ، والشعور وما فيه من جمال ، لم يخل عليه برغيف وقيص ومأوى ،  
وهكذا وهكذا من مثل هذه التوجيهات في مواضع متفرقة من الكتاب  
وبعضها يرتفع إلى حد الابداع ، ويكون فيه فصل الخطاب في الموضع الذي  
يعرض له ويستعرضه



وبعد فالؤلف يظل موقفاً ما ظل في الدائرة الواضحة ، وما ظل يواجه المسائل  
التي يبحثها مواجهة . ولكن يمن له في بعض الأحيان أن يدخل في دائرة الرمز  
والإيحاء ، وأن يعبر بالأمثلة أو بالأقصوصة ، بدل أن يعبر بالبحث أو بالمقال . . .  
وهنا يفارقه التوفيق . لأنه موهوب في الطريقة الأولى وليس موهوباً في الثانية .  
فحينما استخدم أفضل مواهبه بلغ غاية الجودة ، وحينما حاد عنها هبط وجانبه التوفيق .  
ومن هذا الطراز الأمثال والأقاصيص التالية : في العاصفة . والمزينة . والقصر  
والعمل . وهدية الهم . وحكاية دمنة . وواحة السلام . ورغيف وإبريق وماء .

كما أن هناك بعض الموضوعات التي تهبط عن مستوى الكاتب والكتاب ،  
مثل مقالتي : « البيادر » ، والصخور ، للسبب نفسه ، فليس فيها من ميزة فنية  
أو ذهنية تجعلها جديرين بالشر في مثل هذا الكتاب ، وإن كان الكتاب قد عنوان  
بعنوان أحدهما « البيادر » ، وهذا من عجائب المفارقات بين الكتاب والنقاد في  
بعض الأحيان !

وكثيراً ما يجهل الفنان أبدع نتاجه ، ويمتد منه بما هو دونه جودة كما يبدو في  
اختيار هذا العنوان !

ويسير تعبير المؤلف وأسلوبه في مستوى جيد يبلغ روعة الشعر في بعض



المواضع ، ولكنك تعثر هنا وهناك على عبارات وتصورات يبدو تأثر المؤلف فيها بأسلوب الترجمة العربية السقيمة « للكتاب المقدس » . وهي تحجب كثيراً من الجمال الفني في هذا الكتاب .

وهناك تلاعبات لفظية وذهنية تقلل من الأصالة الفنية والصدق الشعوري في « البيادر » في بعض الأحيان . ولعل هذه الظاهرة هي التي تعوق هذا الكتاب في مجموعه أن يرتفع إلى مستوى الأعمال العظيمة ، لأن القارئ يحس عندها أنه أمام ذهن يعرض المسائل الروحية ، لا أمام طبع يفيض ، وشعور يتدفق ، وقد يجد في هذا العرض براعة ودقة وتوضيحاً للمسائل التي يتصدى لها في مستوى معجب ، ولكنه يظل في حاجة إلى عنصر آخر ، عنصر الطبع الدافق الفياض .

فمثلاً عرض المؤلف لمشكلة الشر في الحياة . وهذه المشكلة نفسها عرض لها تاجور في كتاب « السادهانا » والموازنة بين المرضين تكشف عن الضخامة والأصالة في تاجور ، كما تكشف عن الفهم والبراعة في « ميخائيل نعيمة » . والمجال هنا لا يتسع لإثبات النصوص ، فليرجع إليها من يشاء .

ولكنني أحب ألا يفهم أحد — بعد هذا كله — أن كتاب البيادر كتاب صغير . إنما جانبا عرضتها للكتاب ولؤلفه ، وبهما معاً يكون تقويمه الصحيح .

## أؤمن بالإنسان

### لعبد المنعم خلاف

هذا الكتاب محاولة قوية لبث روح الايمان بالانسانية ، والرجاء في مصيرها البعيد - والتفاؤل بمستقبلها الموعود ، والثقة في ضميرها ، وفي عناية القوة الالهية بها ؛ وتمجيد الكائن الانساني ، وبيان أنه مقصود لذاته ، وللمهمة العظمى التي ندبته لها العناية الكبرى ؛ فلم يكن بحيثىة إلى هذا الكون فلتة غير مقصودة ، ولم يكن خط سيره رهيناً بالمصادفات العمياء ، وإنما هنالك وظيفة له لا يؤديها سواه ، وهي وظيفة ملحوظة سامية ، يرقى إليها أفقاً بعد أفق ، حيث تنير له العناية طريقه المحوط بالأشواك ، وحيث تصوص له على بعد أنوار تهديه إلى الأفق الترامي المكنون .

ومن هنا كل قيمة الكتاب . سواء اتفقنا مع المؤلف في أسباب إيمانه بالإنسان، أم اختلفنا ، وسواء وافقناه على النهج الذي رسمه لبلوغ الآفاق المرموقة ، أم كان لنا نهج سواه .

والمؤلف الذي بين أيدينا ليس كتاباً بالمعنى المفهوم من لفظ « الكتاب » ليس فصولاً منسقة تتبع « تصميماً » خاصاً ، إنما هو مقالات متفرقة نشرت في أوقات متباعدة بين سنة ١٩٤٠ وسنة ١٩٤٥ ، ولكن روحاً واحدة تشيع فيها ، وتؤلف بينها ، فتجعل العنوان « أؤمن بالإنسان » خير تلخيص لاتجاهها بوجه عام .

ويستمد المؤلف معظم أسباب إيمانه بالإنسان من مقدراته على كشف أسرار الطبيعة في العهد الأخير ، ومشاركته هذه الطبيعة في التكوين والتوزيع ؛ ويرى أن خطواته الأخيرة في هذا المجال تعدل بل تسمو على مجموع خطاه منذ فجر الانسانية إلى هذه القرون الأخيرة ، وأن هذه الفتوح العلمية بدء مرحلة جديدة

في تاريخ الإنسانية ، وأن هذه الخطوة الأخيرة ينبغي أن تتخذ منها دليلاً جديداً على الإيمان بالإنسان ، كما أنها دليل على الإيمان بالله رب هذا الإنسان الذي جعله خليفة في الأرض ، دليل مادي ملموس يرقى على كل الأدلة التي لاحت للإنسانية في تاريخها الطويل . . . وهو شديد الإعجاب بهذه الحضارة المادية إلى حد الافتتان .

ولكن مالي لا أدع للمؤلف نفسه يشرح فكرته ويعترف بكتابته ؟ فقد يكون هو أقدر من سواء على القيام بهذه المهمة :

« هتفت « أومن بالإنسان » استجابة لنداء الحياة ونداء النفس ، فقد ناديتي الحياة الإنسانية الراهنة الزاخرة إلى الإيمان به وبمستقبله رغم إثمه وشره في عصره هذا ، وحملتني على ذلك نبوتها - والحياة المدنية الحالية نبوة ، نبوة شيوعية - . . . أخذت جميع أمم الأرض بمعجزاتها ، وأخضعت أعناقهم بأدولتها المأخوذة من أسرار الطبيعة ، فلنعرفها على حقيقتها ، ولنعلم أنها باب الملكوت الذي وعدت به رسالات الشرق الأولى التي وجهت الإنسانية .

« إنها نبوة الطبيعة وقوانينها ، وحقائق الأشياء وبراهينها ، لا نبوة الارشاد والترييب والكلام الذي ألقاه الرجال الآباء في سمع الإنسانية وهي في أدوار تكوين وتطبيع الأعصاب ، وتوجيه الأخلاق بالرحمة والاخلاص والإيمان ، وسمو النظرة إلى الإنسان في حياته هنا وفي مصيره هناك ، وهي صفات لا بد منها في اليهود والمذاريح .

... « وحينا فجأتني صيحة هذه الحرب الفاجرة الجبارة ، التي تدور طواحينها الحمراء على جماجم الإنسان ، وتندرو فيها رياح النار مدنه وآثاره العامرة بالجمال والحرمان . وتميلها خرائب وأطلالاً تعمرها أشباح الهول ، وتتساقط على المصارع في صيحات وصعقات نكراء ، ترسلها أفواه وحوش الحديد والفولاذ الرابضة والسائرة والسابحة والطائرة . زلزلت فجأتها وفجرتها وجرائمها دعائم يقيني وعقيدتي في ذلك الجنس وأمل في مستقبله .

« ولكنني عدت وقلت لنفسي : هل يمكن أن يفعل مثل هذه الأفاعيل لو كان يدرك نفسه ، ويؤمن بها ، ويعلم مدى ما يريد رب الحياة منه ، حين أخرجه إلى

الأرض ، وجعله خليفة يخلفه خلافة واسعة في عمارة الحياة وكشف أسرارها  
ومحاكاة غماذجها وإفساح مداها ؟ ،

... « فلا يحملنا واقع الحياة السيء على الكفر بها في نصابها الأعلى من الجمال  
والصلاح والكمال الذي يوصي به الحق ، والفن الرفيع ، والمثل الأعلى الذي يتلأ  
نخيلاتنا ويشير أرواحنا. ذلك الذي يدل على أنه من الممكن ، أن الله شغل به أحلامنا ،  
وكلفنا السعي إليه ، فلم يكن ممكناً ما كلفناه إياه ، ولا شغل به أرواحنا ولا  
أودعه إلهامنا . »

« ولنتعرض تاريخ الإنسان على هذه الأرض لتدرك مدى مركزه فيها ،  
ولنعطيه من تاريخه مصباحاً يرى به نفسه : إن الله أسلمه الأرض وليس فيها شيء  
معقد التركيب غير الأجسام العضوية الحسية ، وهي أجسامه وأجسام الحيوان  
والنبات ، أما الجوامد ، فأسلمها إليه بسيطة في صورها الأولى وخامتها البكر ،  
فما زال يدور حولها ، ويبعث بها ، وينبش ويخرج أسرارها واحداً بعد آخر ،  
حتى حدثته أخبارها ، وأخرجت له أثقالها ، ووضعت بين يديه أجهتها وعيالها ...  
واستفاد من تجاربه فيها عقله وحكمته — والعقل هو حفظ التجارب والحكم  
بمقتضاها — ووثائق سيرته ومروقات فكره . »

« وإني لأستعرض أعماله في الطبيعة منذ أن كان هائماً لا سقف له ، يصنع من  
ورق الشجر ستاراً لسواته . ويتخذ من الحجر خنجراً لسطوته ، إلى أن صنع  
لباسه الأوربي المعقد المتنوع المزين الملون وصنع بيته من ناطحات السحاب ، وآلات  
سطوته من الطوريب ، و « سلة مولوتوف » والقنابل الطائرة ودبابات « شرشل » ،  
ومراكبه من الحصون الطائرة ، واستوعب جميع أجزاء الآلات المعقدة في رأسه  
مثل تركيبها بمساميرها وحذافيرها ... وصنع له مجاهر ومقريات يقرب بها مشاهد  
السموات والسدم ، ويحلل عناصرها ، ويكبر بها مناظر الجراثيم ، وقيس بها  
الخلايا ، ويحكم بها على كل أولئك حكماً صحيحاً خاضعاً لمقاييس الحس والفكر ...  
واستعرض أعماله هذه ، فأراه بعد ذلك روحاً نامياً في ذاته . ومنمياً للطبيعة  
وصورها وأشكالها كذلك . »



... « إن شئت قل : إن الانسان أشبه بمجهر تمر من خلاله الطبيعة الأرضية بخصائصها التي كانت « غيباً » مستوراً قبل ظهور هذا النوع ، فتساقط على عينيه أنوارها وظلماتها ، وعلى سمعه نغماتها وأصواتها ، وعلى خياشيمه عطورها ونغماتها ، وعلى ملابسه نعوماتها وخشوناتها ، ويقع على إحساسه العام ثقل المسادة وصعق الكهرباء وشدة الجاذبية ، وتمر على فكره معاني الوجود ومعاني العدم ... ثم يترجم كل هذه الكلمات الصامتة بكلمات ناطقة من بيانه الذي اختصه به باريء الطبيعة ... فكل شيء في الطبيعة الأرضية كان لا بد أن يمر من حواس هذا النوع وفكره ليأخذ حدوده ومميزاته ، ويرمز إليه بكلمة يسانه يضعها خليفة الله في الأرض ، وإذا صح ما أثبتته تحليل ضوء العناصر من أن العناصر التي في النجوم والكواكب هي بعينها العناصر التي في الأرض ، كان هذا زيادة في النظر لقيمة الانسان كترجم ومحدد لعناصر الطبيعة في غير الأرض أيضاً . »

... « ولست أدري متى يفيق الانسان نفسه ، ويعنى بوضعه ، وتحولات حياته كما يعنى بمستقبل المواد والقوى ، ويربط ما بينه وبين الله مفيض الفكر والحياة ، كما يربط ما بين نفسه وأجزاء الأرض ... »

... « إن الاستسلام لغيوبة الحياة الآلية ضياع ، وتطبع بطبع الحديد البليد الأعمى الدائر في غير وعي ولا إحساس ، وأخوف ما يخاف على الانسان أن يترك هكذا فريسة وضحية للآلات والماديات ، يعيش معها وحدها ويقدم لها وقودها إلى أن يفني وقود حياته هو ، وينطفئ مصباحه ويذهب إلى ظلمة القبور بدون بصيرة روحية منيرة ، يسي نورها بين يديه في العالم الباقي غير المنظور . »

« وعلى هذا ينبغي أن تتشط في الناس دعوات الاحساس بالنفس واليقظة الدائمة لها وتركيتها والرفع من قيمتها ، وهذا لا يكون إلا بالدين والفن الرفيع ، الدين العقلي الطبيعي المبني على إسلام النفس لله الباريء ، وللطبيعة الأستاذة - والفن الرفيع الذي يخلق جواً يحضر للقلب بعض المعاني الغائبة التي تري الانسان وضعه الممتاز الفريد الطليق وسط ما في الكون من المواد والقوى والمخلوقات السجينة ... »

تلك المعاني التي تترامى وراء ذوي البيان والتظيف وألحان ذوي الأصدااء البعيدة ،  
وعيون ذوي الصفاء والادراك .

... « لقد صارت الحياة المادية بما أدخله عليها العلم والفن قيمة جداً تحمل على  
الثقة بالإنسان كعامل عظيم من عوامل التكوين والتنويع التي في يد الله ... فيقبح  
جداً بالإنسان أن يترك نفسه تحت تأثير الفرائز العنيفة والحقائق القديمة التي تحملها  
على تدمير تلك الحياة المادية القديمة .

... « ويخيل إليّ أن العالم الغربي — وخاصة الأوربي — على استعداد لأن يسمع  
كلاماً جديداً غير ما ألفه في السياسة والحياة والاجتماع ، ونحن — سكان  
الشرق الأدنى والأوسط — أقرب المجموعات البشرية — إلى المجموعات الأوربية  
وأدناها منها مزاجاً وروحاً ، ومثلنا العليا في الدين والخلق والاجتماع قد اتقلت  
إليهم ، ودانوا بها حِقَباً طويلاً من الزمان ، فمن غير الصعب أن يستمعوا إلينا ،  
ولكن على شرط أن نكون مخلصين في دعواتنا ، محترمين لأنفسنا مؤمنين بما عندنا ،  
نقول لهم بأسلوبهم وعقليتهم في غير زهو ولا تعصب ، وإنما بتقديم مودة وشعور  
رحمة ، لهؤلاء الذين نفعلنا وخففوا آلامنا بجهد المادي . وسهلوا لنا سبل  
الحياة بالجسم .

« ونحن ورثة إبراهيم وموسى وعيسى ومحمد .. أولئك الآباء الذين عذبوا في  
سبيل الإنسانية ، وقدموا لها وهي في مهد حياتها رسالات الروح والخلق ، نستطيع  
أن نقدم شيئاً من ميراثهم في الهدى ؛ وإلا كنا غير جديرين أن نكون سكان ديارهم  
وأقرب الناس إلى فهمهم .

... « إن الشعوب الأوربية قد شربت من اللبم والوحد حتى بشتت وزهدت .  
وتريد أن تسمع صوتاً يفتح لها حديث الرحمة والحب والتعاطف بعد أن تضع هذه  
الحرب أوزارها ... » .

... « الغريون قدموا لنا عبقرية المادة ، وفود أن تقدم لهم عبقرية الروح ،  
وأن يريح أرواحهم كما أراحوا أجسامنا .

في هذه الفقرات التي اقتطفتها من مقالات شتى — وإن حسب القاريء أنها مقالة متصلة — تعريف كاف بفكرة الكتاب وبطريقة تناوله ، وطبيعة تأليفه كذلك . كما فيها تصوير لطريقة الأداء ولأسلوب المؤلف ، وذلك ما قصدت إليه منها .

وقد عرضت فيها الموضع التي تصور فكرة الكتاب في عمومها ، وإن كانت هناك مواضع أخرى — جاءت في السياق — لو استعرضتها مع ما استعرضت لبدأ في بعضها شيء من التصادم مع فكرة الكتاب المبسوطية هنا ، ولاستوجب بعضها تعليقاً عليه يخل بالسياق ويقطع التسلسل ، لذلك آثرت أن أوجل هذا كله إلى مكانه المناسب .

لا شك أن للقضية التي يبسطها المؤلف قيمتها ، وأن للدعوة التي يدعو إليها وجاهتها ، والحق أنه بسط قضيته في قوة ودقة ووضوح ، لم تعطل منها أناقة التعبير البادية في كل موضع من الكتاب . والحق كذلك أن هذه الدعوة جديرة بأن تستمع إليها الإنسانية المعذبة الفارقة في الوحل والدماء ، فلا تفرق نفسها في ضجة الآلات كما هي الآن صانعة ، بل تحاول أن تفتح في شعورها ينابيع روحية أخرى . وتلك زبدة الدعوة التي يدعو المؤلف إليها — على طريقته الخاصة — فمن وراء المادة القدرة على الإبداع فيها ، ومن وراء هذه القدرة التسبيح للخالق الأعظم الذي أودعها ذلك المخلوق الفاني الخالد : الفاني بجسده وأجله الفردي المحدود ، الخالد بخلصة أفكاره وإبداعه في الوجود ، ومن وراء هذا التسبيح للاله الواحد ، الشعور بقداصة مخلوقه المفضل — الإنسان — واحترام هذا الإنسان في كل فرد من أفرادها ، والعمل على أن يبلغ الآفاق التي قدرها له بارئها وأن لا يتردى في الرذائل والشهوات والأحقاد والجهالات التي تقض من قدره ، وتعوقه عن الوصول إلى الآفاق التي أرادها له رب الوجود .

هي سلسلة متصلة الحلقات ، من أمسك بطرفها — على هدى وبصيرة — أسلمته

كل حلقة منها إلى تاليتها ، حتى تسلمه الحلقة الأخيرة إلى الفردوس الموعود في  
عوالم المثل الأعلى ...

ومن هنا قيمة هذه الدعوة ، وإنها لقيمة كبرى .



ولكن هناك أشياء تختلف فيها وجهات النظر ، فلنستعرضها :

التكرار ظاهرة ملحوظة في كتاب الأستاذ خلاف ، تكرار الأفكار وتكرار  
التعبيرات ، ولعل منشأ هذا هو أن الكتاب كما قلت ، مجموعة مقالات كتبت في  
أوقات متفرقة ، وأنه ليس هنالك « تصميم » معين للكتاب . ثم لعل هناك مسياً آخر  
هو طبيعة هذه المقالات ، فهي أشبه ما تكون بدعوة جديدة ، تبلغ حماسة صاحبها  
لها مبلغ الشاعرية ، فهو يتأنق في أدائها ، ويكرر مقاطعها ويعيدها في صور من  
التعبير شتى .

ولعل هذين العاملين هما كذلك علة بعض التناقض بين الدعوات المختلفة  
التي تتألف منها الدعوة الكبرى ، وذلك حسب مزاج الداعي في كل فترة من  
فترات دعوته .

فأنت في بعض المواضع - كما في إحدى الفقرات التي نقلتها سالفاً - تحس  
أنه يجعل الفن الجميل واحداً من مقومات النفس الانسانية وعاملاً أساسياً من  
عوامل تربيتها وتنمية مقدراتها ، ووصلها بما يغيب عنها من معاني وجودها الكبرى ،  
ولكنك تراه في بعض المواضع يزري باللحاحات الشعرية كما يزري بالسبحات  
الرجدانية والفكرية المجردة ، ويعدها على هامش الحياة الانسانية أو يراها أثراً  
من آثار الطفولة البشرية ، أو ترجية للفراغ لا تنمي الحياة ولا تضيف إليها  
شيئاً ذلك حين يقول :

« ويخيل إليّ حتى درجة الظن ... أن فكر الانسان لا يجدي عليه شيئاً إلا  
حين يتجه إلى فتح جديد في عالم أخلاقه ، وفي عالم المادة للارتفاع بها ، وكشف



خصائصها ، ولقط أسرارها واستخدامها ، وأنه ما وضع في الحياة وضعا أصيلاً إلا في هذين الموضوعين .

« معرفته بأخلاقه تقيم حياته على الصراط السوي الذي ليس فيه عقبات وسدود من فعل الفرائث والشهوات وعقاييل الطفولة ، وتفرغه للعمل المثمر الدائم في المادة . ومعرفته بأسرار الطبيعة تفتح له أبواب العمل فيها وتنتج له بركات من السماء ، والأرض وترقيه وتفرغه للعبادة بالفكر والعمل ، أما قترات الفيلسوف النظري والهيّام وراء البدوات والفروض فتلك لا محصول وراءها ، أو هناك محصول ضئيل .

أو حين يقول عن الانسان المهدد بالموت :

« ماذا تريدون أن يفعل إذن ؟ تريدون أن ينام حالماً يدخن النارجيلة والحشيشة والأفيون كما يصنع أغلب إنسانية الشرق المضيعة ؟ أم تريدون أن يجلس فارغاً ينتظر الموت وينشد الأشعار وهو الأحاديث .

فلا يرتفع الشعر في نظرة عن الحشيشة والأفيون وهو الأحاديث .

وتغلب على المؤلف فتنة جارفة بالحضارة المادية - وإن كان يريد أن يتخذها أداة لا يقاطش الشعور بقيمة الانسان الذي صنعها ، وللإيمان بالله الذي أقدر الانسان عليها . ولكن هذه الفتنة تظل بارزة ، وحسبه أنه في تمجيده للانسان يكاد ينسى كل ينابيع عظمتة النفسية ، ليدق دقا متواصلاً على معجزاته في عالم المادة ، ولا يكاد يشير في هذا المجال إلى أشواقه الروحية وأحلامه في الرقي منذ نشأته الأولى إلا إشارة عارضة تفرق بين عشرات الاشارات القوية إلى مقدرته الصناعية .

إن نشيد الايمان بهذا الانسان لتألف معظم مقاطعه في كتاب الأستاذ عبد المنعم من الاعجاب بما بلغت يده ، ولقد كان هذا النشيد يكون أرفع وأقوى لو تألفت مقاطعه - بنفس النسبة - كذلك من الاعجاب بأشواقه التي تشير إلى ما هو مقدّر له في عالم الغيب من الآفاق ، وأحلامه التي تعبر عن المذخور في طبيعته من الطاقة ، ولو ضمت إليها كذلك مقاطع عن نزعاته الفنية وعن لحظاته الوجدانية : عن أغانيه

وأنشيدته ، وعن ألحانه وموسيقاه ، التي يعبر بها عن أشواقه حين تتسامى على الألفاظ ؛ وعن روائحه الفنية في التصوير والنحت ، وعن كل ما هجس به خاطره أو انتظمته مقاطعه ، أو خطته يده .

وحينئذ كانت تلتقي في النشيد بدائع المادة الجامدة ، وبدائع الفن الرفيعة ، وأشواق النفوس الحاملة ، وخطرات الوجدان المرفقة ، فيكون التعبير كاملاً عن عظمة هذا المخلوق الانساني العجيب ، الذي تنفسح نفسه لشتى الاتجاهات في آن . إن الأشواق الحية ، والأحلام الطائرة ، والحواسر المرفقة والتأملات السابحة ، لا تقل في دلالتها على عظمة هذا الانسان وتعدد جوانب نفسه وترامي آفاق طاقته عن أعظم المخترعات وأضخم الآلات ، ولكنها في حاجة إلى نظرة روحية تدرك ما في النفس الانسانية من طاقات متعددة المظاهر متوحدة الأصول ، وكلها أصيلة في كيان الانسان .

والمؤلف يريد من الشرق أن يجعل المشعل للغرب لينقذه من بلادة الحديد وقسوة الآلات ، ويرده إلى حياة شاعرة بما لها من قيمة ومعنى أكبر من الآلات والماديات .

وأخشى أن لا تكون الفتنة بالحضارة المادية - مها يكن وراء هذه الفتنة من قتيه إلى قيمة الانسان - هي الطريق القويم لا يفاظ روح الغرب المادية . فما نزيد على أن تقدم لهم إعجابنا بما أبدعته أيديهم من عالم المادية ... وأياً ما كانت دعوتنا الكامنة وراء هذا الإعجاب فلها لن تهز أولئك الغارقين في ضجيج الآلات .

إنما طريقنا إذا استطعنا - أن نبشر بحضارة روحية مستمدة من صميم اتجاهنا الروحي الأصيل ، يعاو صوتها على صوت الآلات ، فتكون كفيلة بانتقاذ الغارقين في ضجيج المادة وصخب العجالات .

طريقنا أن نؤمن بأنفسنا ، أي أن نؤمن باتجاهاتنا الروحية الخالصة ، وبما في الشرف من طاقة روحية مذكورة ، نستطيع لو أحسن توجيهها وتنقيتها من الخرافة

والجهل أن ترد العالم إلى يقين بعظمة النفس الانسانية في ذاتها ، لا بما استطاعت أن تبدعه في المادة وحدها .

... تستطيع أن تهب الانسانية المعذبة العطف والحب والسلام ، بعد أن عجزت الحضارة المادية عن هذه الهبة ذلك العجز الفاضح الذي لا بد أن نحسب حسابه ونحن نحصي مباهج هذه الحضارة . قيمة الفتوح العلمية إنما تقاس بقياسها الحقيقي بمدى ما توفره للبشرية من السعادة ، فهي وسائل لا غايات ، والبشرية تنأى عن السعادة كل يوم وتشقى .

إن هتافاً روحياً لا يشيد بدائع التصوير وروائع الشعر وألحان الموسيقى وسائر الأشواق والخطوات - في أول ما يشيد - لهو هتاف خافت ، كالطائر المقصوص الجناح ، لا يخلق في الآفاق ، ولا يملأ شعاب النفس ، ولا يهز مشاعر الانسانية . وأين يا ترى تلقي البشرية بروائع الفنون كلها ، وبتأملاتها المجردة ، وسبحاتها المرفرفة ... تلك الذخيرة الضخمة التي ذخرتها الانسانية في وطائها على مدى الأجيال ؟ أتلقى ذلك كله إلى العدم ، أو تنظر إليه نظرة الساخر من طفولة مرت ولا رجعة لها بعد بلوغ الرشد . وأي رشد هذا الذي يخلق جوانب النفس إلا من ابتكار في الطبيعة يعثه العلم ، أو اعتداء في السلوك يعثه الدين ... حتى العقيدة الدينية لا يراها المؤلف إلا من ناحيتها العملية : ناحية التوجيه الخلقى . ولا يقيم وزناً لجانبها الشرق الروحاني الخالص إلا في النادر القليل .

إن في كل عقيدة قسماً أصيلاً من الفن ، تملأ به جوانب النفس التي لا يملؤها الاتجاه الخلقى وحده ، لأنها أكبر من كل اتجاه عملي فريد .

عيب هذا الكتاب « أومن بالانسان » أنه يكاد يخلق جوانب النفس فيما عدا ابتكاراً علمياً واتجهاً خلقياً ... ولكنه بعد هذا يؤدي دعوته على طريقته أدق أداء وأوفاه . فاذا خالفنا مؤلفه في آفاق النظر ، فاننا لنواقفه في اتجاه النظر ، وهو - على أي حال - ثروة فكرية وثروة أدبية في آن .

## سندباد عصري

للدكتور حسين فوزي

في قرارة كل نفس إنسانية « سندباد » أو شعرة من « السندباد » ، ولو لم يطوف مثله في بحار الأرض ويتعرض في طوافه لشتى الأخطار !

فمن هو « السندباد البحري » في حقيقة ؟ إنه المخلوق الانساني الذي يناديه المجهول فيليه ، ويجذبه الخطر فيستجيب إليه ، ويتعرض للأهوال الشداد الجسام في كل رحلة من رحلاته ، ثم يبلغ مأمنه بعد الالاس ، ويسترد ثروته بعد الفقدان ، ولكن المجهول يناديه والخطر يجذبه إليه ، فما يلبث أن يودع الأمن ، ويستصغر الثروة ، ويعود إلى المجازفة من جديد ؛ وراء ذلك المجهول المحجوب ، وخلف هذا الخطر المحجوب !

ذلك هو السندباد كما تصوره « ألف ليلة وليلة » فأية نفس إنسانية ليس فيها من هذا « السندباد » شعرة أو شعرات ؟ ! من منا لم يجذبه المجهول مرة أو مرات ولم يستهوه الخطر لحظة أو لحظات ، ولم يستعذب « المعرفة » ولو كلفته التضحية والتضحيات ؟ كل منا فيه من هذا « السندباد » شعرة ظاهرة أو كامنة ؛ ولكنها هي التي تربط الانسانية بالعالم الأرفع ، عالم « المعرفة » في عليين .

وكم من « سندباد » ظاهر قاد كولومبوس ، وفاسكو دي جاما ، وماجلان ، وابن بطوطة ، وسوام ؛ وكم من « سندباد » خفي قاد العلماء والمخترعين إلى آلاتهم ومعاملهم ، وقاد الفلاسفة والفنانين إلى مغامراتهم الفكرية والوجدانية ؟

إنه « سندباد » واحد تعدد مظاهره وفوازه في شتى النفوس ، أو « سندبادات » كثيرة موزعة في هذه النفوس ، التي تركب الخطر وتستلذ المجازفة ، وهي تلقي



بوعيا كله أو بعضه إلى ذلك النداء السحري ، نداء المجهول الذي يهتف بها من هناك . . .



والدكتور « حسين فوزي » هو « سندبادنا » اليوم ! وهو رجل ندب لرحلة علمية في البحر الأحمر والمحيط الهندي ضمن بعثة عالية للدراسة أحياء البحر والمحيط ، وقد طوف - مع البعثة - على باخرة مصرية طوال تسعة أشهر ، في البحر والبر ، في الجزر والقارة ، وزار معابد الهند وسيلان ، وسواها من الجزر المنتشرة في المحيط . ثم عاد .

ولحسن الحظ كان « الانسان » في هذا الرجل أكبر من « الموظف » الذي ندب لعمل رسمي ، وأكبر من « العالم » الذي وجهه لمهمة علمية . كان « فناناً » فلم يضع هذه الأشهر التسعة في الدراسة العلمية البحتة ؛ بل أدى واجبه ثم بقيت في نفسه بقية لما هو أكبر من هذه الدراسة وأبقى ؛ وعادت البعثة وملء وطاها تجاربها ومعلوماتها ودراساتها ، ثم عاد هو ملء وطاها الخاص ملاحظاته الانسانية ، وانفعالاته الوجدانية ، واستجاباته العاطفية وتجاربه النفسية ، فأودع ذلك كله كتابه « سندباد عصري » الذي نتحدث عنه اليوم .

يقع هذا الكتاب في ٣٨٣ صفحة من القطع المتوسط ، إلى أربعة أقسام « عبث ، وصور ، وجد ، ومشاعر » وتحت كل قسم من هذه الأقسام الأربعة فصول يجمعها العنوان .

وخلف جميع العنايات والفصول يطالعك إنسان حي الوجدان ، متوفر الحس ، مفتوح الحواس ، ينظر ، وينفعل ، ويستجيب ، وتشارك ثقافته العلمية ، وقراءاته الأدبية ، وتجاربه الفنية ، في تلوين ما ترى عينه من مناظر ، وما يحيش في نفسه من أحاسيس ، وما يصدر عنه من ملاحظات ؛ ولا يعوزك أن تلح ريشة الفنان تسجل هذا كله في بساطة ويسر ووضوح ، وبلا تكلف إلا في النادر ، وبلغة

سهلة صحيحة إلا في مواضع قليلة ، لم يكن من المسير تحري الدقة فيها ، وكان من الخير تحريرها .

وليس من الضروري أن نوافق « السندباد المصري » في آرائه وأحاسيسه واتجاهاته لنؤدي له هذه الشهادة ، فنحن — على العكس — نخالفه في أساس اتجاهه الذي يعلن عنه « إهداؤه » في صدر الكتاب حين يقول :

« درجت على حب الغرب ، والاعجاب بحضارة الغرب ، وقضيت أم أدوار التكوين من عمري في أوربا ، فتمكنت أواصر حي ، وتقوت دعائم إعجابي ، فلما ذهبت إلى الشرق ، عدت إلى بلادي وقد استحال الحب والاعجاب إيماناً بكل ما هو غربي » .

نحن نخالفه في هذا « الايمان بكل ما هو غربي » وفي زرايته على الشرق وعاداته وأساطيره ودياناته وسنناقش منه هذا الاتجاه . ولكننا — مع هذا — نمجبن فيه « الانسان » الحي الوجدان ، و « الفنان » المفتوح العين والحس والضمير ، وإنه لحسبك أن تجد « الانسان » و « الفنان » في أي مخلوق . ثم ليكن له بعد ذلك ما يكون من الآراء والاتجاهات ، فستجد عنده مادة إنسانية وفنية تستحق العناية والاهتمام . وهذا هو المطلوب — قبل كل شيء — في كتاب يقرؤه الناس في حدود « الأدب الخفيف » الذي يمثل هذا الكتاب .

وأنت تخالف « السندباد المصري » أو تواقفه في اتجاهاته العامة ، ولكنك مستعجب به ، وهو يحدثك عن « مشمشة » قطة السفينة ، حديث « الانسان » العارف بقدر الحياة ، فيشعرك بالتعاطف الانساني بينه وبينها ، هذه « مشمشة » التي « عادت إلى مصر ضمن من عادوا إليها بعد أن طوفت معهم تسعة أشهر في طول المحيط الهندي وعرضه » ونشرت صورتها على صفحات الجرائد ، فلم تزد لها الشهرة خيلاء على خيلاء ، ولم تزد لها رؤية الأمصار ثروة أو خبرة ، بل ولم تمكنها هذه الحياة من انتقاء عريس صالح ين هررة سيلان أو قطط زنجبار أو سنابير الهند

عادت إلى مسقط رأسها في السويس عنراء ذهبية الشعر ، أوفت على من الزواج ،  
وقد غادرتها طفلة في لون الحناء ، !

أو حين يقف بك في هذه السفينة نفسها بعد انتهاء الرحلة وتفرق الركب  
وخواء المكان ، فيحدثك حديث الشاعر الذي يخلع الحياة على الجماد وعلى الذكريات  
فتنبض وتتحرك وتستجيب .

« لقد عاد كل منهم إلى وطنه وعمله ، وعادت سفيتنا في نفوسهم ذكرى يزيدتها  
الزمن أمثلافا . ولكنهم تركوني هنا وحدي ، كالشاعر البدوي ، أبكي فوق اللمن ،  
وأستبكي الرائح والغادي ! تركوني أجوس خلال هذه القمرات والمعامل ، فتألب  
علي أشباح ذكراهم حتى لأخال نفسي شبحاً بين الأشباح .  
« إيه أيتها السفينة ! . إيه أيها الجواد الأشهب !

« هل قدر لنا أن ننوء بحمل الذكرى ؟ أو أننا سوف نعود سوا إلى خوض  
البحار النائية ، حيث للوج اصطخاب وهدير ، وللأعاصير صرير وصفير ؟ » .

أو حين يتحدث عن « حياة البحار » فينقلك نقلاً إلى جوهذه الحياة ، أو حين  
يقف بك على « منفى الزعيم » في سيشل فتجد نبضات القلب المصري ، وخفقات  
القلب الانساني تلتقيان في خلال الكلمات . أو حين يتحدث عن « غادة مجاسا » في  
فصل « نسائيات » فلتقي بالفنان الحي الذي يعبد الحياة في أجمل أوضاعها ... في  
جسم فتاة مكتمل جميل تزينه الأثوثة وتجمله الحياة ، ويرفقه الاحترام . أو حين  
يقف أمام تمثال « بوذا » فيبدو لك الفكر الحر الذي يستروح في « البوذية » شذا  
الحرية والبساطة والسباحة ، بعد ما كاد يخنق تحت كابوس القيود والتعقيد والتشدد  
في « الهندوسية » التي تخيفه وتقرعه وتطلقه ساخطاً على الشرق كله في  
بعض الأحيان !



وهنا يصل بنا الحديث إلى مفرق الطريق يتناوب بين السندباد ! .

إنه فنان شديد الحساسية عصبي المزاج . ومن عادة هذا الصنف من الناس أن تستغرقه اللحظة الحاضرة ، وأن تستغربه المشاهد المثيرة ، وأن يفرزع من الضغط والكبت ، وأن تمتد ثورته من الطرف الواحد إلى بقية الأطراف !

هذا الفنان الشديد الحساسية العصبي المزاج « قضى أهم أدوار التكوين من عمره في أوروبا ، فبهرت الأضواء ، وأعجبت الحيوة ، وراقه النشاط ، ولذلك الانطلاق ثم « ذهب إلى الشرق » وإلى الهند بوجه خاص ، فالتقى هناك بالوجه الثاني للدرم : الزهد والصوفية ، والصمت والسكون ، والكبت والحرمان ، والوراثات والمعائد . وهان كل ذلك ، لولا أن الحياة الاجتماعية تبدو في أشنع الصور ، وأحط الدركات : العري والجوع والقدارة وظلم الطبقات : النجاسة للمنبوذين ، والتقديس للبراهمة ... إلى آخر المناسك والتقاليد والأوضاع ... وبعد ذلك كله الخوف الديني الموغل في المعتقدات حول تناسخ الأرواح ، وما تلقاه في أطوار التناسخ من العذاب للتكفير عن السيئات ...

لم يكن هناك مفر بعد هذا كله - مثل صاحبنا السندباد - من السخط على هذا الشرق التاعس ، والهلع من أشباح الخوف الكامنة في هذه المعتقدات . ومن « الايمان بكل ما هو غربي » كما يقول في إهداء الكتاب .

فاذا شاهد الراقصة « جليلة » في كراتشي « رقص رقصاً توقيعياً لا فن فيه » صاح : « جليلة هي هذا الشرق الطويل العريض الفارغ . هي تلك الشعوب التي مازالت تفكر وتحس باحساس القرون الوسطى ؛ وتصر على حسابان بواقى حضارتها البائدة لا ملكاً للتاريخ والمتاحف بل أداة للحياة حتى في القرن العشرين » .

وإذا شاهد صحرة « ماها بالي بورام » وقد نحت فيها فنان شرقي تشخيصاً لأسطورة « نهر الكنج » المقدس ، وقد أقيمت الأناسي والحيوانات من كل فج تشهد ميلاد النبع المقدس ، في صوفية وخشوع جعل يقول :



« لو أن نحأتا إغريقياً أعمل إزميله في هذه الصخرة تحت شمس « أتيكا » .  
ويحي لقد أفسدت الصورة التي طبعتها في ذا كرتي « ماها بالي بورام » وأققتها  
كل معانيها في نفسي . فلم يكن الاغريقي ليصور نبأ مقدساً ، بل كان في الأغلب  
ممثلاً « أرفيوس » في الشق الأوسط وهو يوقع على قيثارة المعجب ، وحوله الانس  
والجن خاشعة ... الخ » .

وإذا شاهد فيلماً هندياً يمثل الروح الهندية المتساعحة التي تنتهي من الصراع على  
الحقوق الخاصة ، إلى الزهد في أعراض الدنيا والاتجاه إلى عبادة الروح الأعظم قال:  
« أدركت ناحية من نواحي الضعف في بعض الحركات الروحية حين تدخل ميدان  
السياسة العملية » .

وإذا سمع زميله الانجليزي يقول عن « النيرفانا » ، أي الفناء في الروح الأعظم  
— وهو الغاية التي يطمح إليها الهندي من وراء حرمانه وآلامه : « دعنا من هذا  
فلا قبل لي بهذا المهجص وتلك الشعوذة ياعم حسن » لم يجذ في نفسه أية حماسة  
لرد على هذا الكلام . وهكذا وهكذا بما قد يبالغ فيه فيصل إلى حد الزرابة  
والسخط الشديدين على الروح الشرقية بوجه عام .

ومها افترضنا للسندباد من الأعذار في قسوة الأوضاع الاجتماعية والمظاهر  
البائسة التي شاهدها في الهند ، فقد كنا زجوا أن يكون أوسع أفقاً وأكثر عطفاً  
وأعمق اتصالاً بروح الشرق الكامنة وراء هذه المظاهر والأوضاع ، والروح  
الصوفية المتساعحة المشرقة بنور الايمان .

ونحن لا ندعو إلى الروحانية السلبية في الحياة العملية ، ولكننا ندعو فقط إلى فهمها  
والعطف عليها ، وتقديرها من الوجهة الانسانية والروحية . فالغربي معذور حين  
يفلق حسه وفهمه دون روح الشرق الأصيلة : أما الشرقي فلا عذر له في هذا الاغلاق .  
إنه يقول عن لوحة الكنج المقدس : لم يكن الاغريقي ليصور نبأ مقدساً .  
الخ ، أجل ! وهذا هو مفرق الطريق بين الشرق والغرب . في الشرق قداسة تمت  
إلى القوة العظمى المجهولة ، وفي الغرب حيوية تمت إلى الشهود الحاضر المحسوس .

وليس لي أن أفضل هذا أو ذاك . فكلاهما جانب من جوانب النفس الانسانية الكبيرة التي تهش لكليهما على السواء ؛ إن لم تؤثر في حسابها الروحي والفني جانب المجهول على جانب المشهود .

وهو يسخر ببقيدة « النيرفاتا » كسخرية زميله الانجليزي الذي يقول : ما كنت أحسب أن ديناً يعد بنعمة القناء ! ووجه الخطأ هو اعتبار « النيرفاتا » قناء ! إنها كذلك في نظر الغربي الذي يصارع الطبيعة وينزل عنها ، فأما الهندي الذي يحس بنفسه ذرة منسجمة مع الطبيعة ، ويمدها أما رؤوما ، فيرى في فئاته في القوة العظمى حياة وبقاء وخلوداً . وعلمنا أن نفهم هذا ونعطف عليه ولا نراه بعين الغربيين ، وهو يبدو في أرفع صورة في « ساد هانا تاجور » فلنقف خشماً أمام هذا السمو الالهي ، ولو بعض لحظات !

وهكذا يجب أن نجاوئ مظاهر الجيل وأوضاع الاجتماع ، لننفذ إلى قلب الشرق ، وإنا لو وجدون فيه كثيراً من الكنوز الروحية التي تنقذنا من قسوة الحضارة الآلية التي لا قلب لها ولا ضمير ، هذه التي تنسجم في أصولها مع روح الغرب كل الانسجام .

أريد الدكتور أن أضرب له مثلاً على سطحية الروحانية في نفوس الغربيين وضخولة القداسة في قلوبهم ؟ إني إذن أدعوه ليعاود في كتابه نفسه حكاية صلاة الراهب الانجليكاني بالبعثة في هذه الفقرات :

« كان الخبر الهام الذي أسر به حاكم الموقع إلى رئيسنا هو أن طيارة عسكرية حملت من عدن قسيساً انجليكانيا ليقم الصلاة في النادي البريطاني في « يريم » ويعود في اليوم التالي . وقد أتى الخبر إلى رئيسنا في لهجة من يقول : « إننا نترقب الليلة هجوماً عنيفاً من بعض القبائل الثائرة » !

« وأخفى الرئيس عنا الخبر حتى « الشوب » الثالث . ثم أبرقت أساريره ، وأعلمنا به خلال غمام اللباب قائلاً :

— هيا بنا يا أولاد فقد حانت ساعة الصلاة .

« دخلت القاعة واتخذت مقعدي في الصف الثاني . وجلت أهمهم وأخني رأسي بحاملة لآخواني . ووزعت علينا كتب الترتيل . وهي ما أستريح إليه في هذه الحفلات لأنني بعد شطرين من الأنشودة أستطيع أن أشترك في الفناء مع شيء من النشاز لا خطر منه على متانة الأبنية !

« وبينما أنا في خشوعي إذ لاحت مني التفاتة إلى حائط المكان فوقعت عينا على تلك الصورة الخليعة مودة ١٩٠٠ . ومع أنها خلاعة بريئة باردة إلا أن وقعها في تلك اللحظة كان كما لو أخرج لنا أستاذ الديانة صورة راقصة تلبس ملابس حواء في الفردوس .

« وامتت الصلاة بالدعاء للملك والأسرة الملكية البريطانية ، ثم رفعت المقاعد . وعاد الكلوب وقدم لنا الويسكي بالصودا ، وتسامرنا حتى منتصف الليل مع جميع أفراد الجالية البريطانية في « بريم » .... !

هكذا هي : الصلاة تسبقها شروبات البيرة وتقبها كاسات الويسكي : وتم كأنها لعبة بين لاعبين أو عمل رسمي بين الرسميات اليومية لا وجدان فيه ولا روح ولا خشوع .

فقد انقلب كل شيء حتى الوجدانيات إلى رسميات !

وأخيرا فاتها مرة واحدة التي ارتفع فيها المؤلف إلى القمة في « شجرة البودي المقدسة » وهو يقف أمام الزنحي عابد « البودا » فيحترم عقيدته التي أحاطه روحا علوية ، وهو الذي يقوم بعمل الحمار في جر العربات بالركاب . لقد كان « السندباد » هنا « إنسانا » كبيرا يتجاوز المظاهر لينفذ إلى قلب « الإنسان » وليحس بجلال الإيمان .

## العناصر النفسية

في سياسة العرب

لشفيق جبري

حلقة من « سلسلة اقرأ » استعرض فيها الأستاذ « شفيق جبري » بعض المواقف والمواقع من تاريخ صدر الاسلام وتاريخ بني أمية ، مبرزاً فيها العنصر النفسي الذي قامت عليه ، ليكشف عن دراية صاحب الموقف أو الموقفة بذلك العنصر النفسي أو عدم درايته ، وعن أثر العلم بهذا العنصر أو الجهل به في هذا الموقف أو الموقفة .

وهو يبين عن غرضه من تأليف هذا الكتاب في مقدمته حين يقول :

« وغايتي في هذا الكتاب أن أبسط ما خطر ببالي من الخواطر في أثناء مطالعتي للأمور التي ذكرتها ، وليس اهتمامي بأن أكون مصيماً في خواطري على قدر اهتمامي بأن أمهد للقارئ الكريم سبيلاً إلى فهم التاريخ من الناحية النفسية ، فإذا استطاع بعد نظرة في نماذج السياسات التي سأذكرها أن يتصفح التاريخ على النحو الذي تصفحته فقد بلغت ما أريد ، وسواء على بعد هذا أكان يشاركني في آرائي أم كان ينفرد بآرائه ، إنما المهم بعد هذا اليوم أن تقرأ التاريخ من نواحي عناصره النفسية حتى يكون فهمنا له أتم ، ونظرتنا في فلسفته أكمل » .

وما من شك في أن للبحث الذي اتجه إليه الأستاذ « جبري » قيمته في تنبيه الذهن إلى العوامل النفسية في أثناء مطالعة التاريخ ، والحكم على أشخاصه وأحداثه ، وفي توسيع مجال النظر إلى هذه الأحداث وأولئك الأشخاص ، فلا يكون ميدانها الخارجي هو وحده الذي تضطرب فيه ، إنما تكون هناك السرايب والدروب والمنرجات النفسية الخفية التي تتصل بهذا الميدان المكشوف !



وهذه ميزة الدراسات التاريخية الحديثة على الرد التاريخي القديم . وفي المكتبة العربية الحديثة دراسات تاريخية ، وتراجم للأشخاص ، تقوم كلها على دراسة العنصر النفسي وإبرازه على خير الوجوه . فدعوة الأستاذ شفيق جبري متحققة فعلا في تلك الدراسات التي كثرت في الأعوام الأخيرة كثرة ملحوظة . أذكر منها على سبيل المثال مجموعة « البعريات » للمقاد ، و « محمد علي الكبير » لشفيق غربال ، و « تلاقي الأكفاء » لعلی أدهم ، و « بشار » للمازني ، و « أبو نواس » لعبد الرحمن صدقي ، وسواها ، ولا أنسى دراسات الأستاذ شفيق جبري نفسه لبعض الشخصيات الأدبية .



وللاستاذ المؤلف توفيقاته الكثيرة في هذا الكتيب الصغير . تارة في تسجيل نظريات عامة ، وتارة في تحليل مواقف خاصة ... ولكن هناك ما يختلف فيه كل الاختلاف !

من أمثلة التوفيق في تسجيل نظريات عامة ، ما جاء في مقدمة الكتاب عن سياسة الناس :

« لا شيء أصعب من سياسة الناس ، لأن الرجل عادة مركب من شخصيات شتى لا تظهر إلا في أحوال معينة ، وما هذا الثبات الذي نراه في شخصية كل واحد منا إلا شكل ظاهر لا غير ، تثبت هذه الشخصية بثبات أحوال معينة ، فإذا تغيرت هذه الأحوال تغيرت شخصية الرجل ، فالهادي قد يصبح ثائراً ، والرقيق قد يصبح قاسياً ، والفاضل قد تتأثر فضائله . فإذا جهل رجال السياسة هذه الخفايا النفسية ، فإن جهلهم يؤدي إلى الاخفاق في سياستهم ، أو إلى الذهاب بحياتهم ، أو إلى القضاء على بلادهم في بعض الأحيان ،

فالشر الأول من هذه القضية صادق نافذ دقيق ، وهو يتضمن لفظة بارعة إن لا يكن الأستاذ جبري هو أول من يتنبه إليها ، فهو — في اللغة العربية — أول من يبرزها في هذا التبلور الحاسم في بضع كلمات .

( لقد اعتدنا أن نتحدث عن « الشخصية » كأنها كل متماusk ذو طابع دائم واعتدنا أن نتظر من هذه الشخصية استجابات معينة للمؤثرات المتعددة ، تتفق مع هذا الطابع ... ولكن الملاحظة الدقيقة الشاملة لتصرفات كل شخصية تهدي إلى أن هذا الطابع ليس أبديا ، وليس جامدا . فهناك حالات كثيرة نسميها حالات شاذة في حياة هذه الشخصية . وهي في الواقع ليست شاذة . إنما هي جزء من هذه الشخصية أصيل فيها كالأجزاء التي نعدّها طبيعية بالقياس إليها ، وكل ما هنالك أنها حالات كامنة لا تنكشف إلا في مواعيدها . وقد تكون على قبض الخصائص الشائعة عن شخصية معينة )

وأحسب أن هذه الملاحظة النافذة هم المتخصصين في « علم النفس » كما هم كل دارس للشخصيات في مجال التاريخ أو الأدب . والتطبيقات عليها تؤلف فرعاً من « علم النفس » تلذ دراسته وتشوق !

أما الشرط الثاني الذي يقول فيه :

« فإذا جهل رجال السياسة هذه الخفايا النفسية . فإن جهلهم يؤدي إلى الاخفاق في سياستهم ... الخ » .

فتحسبه يحتاج إلى دقة في العبارة ، بل إلى دقة في النظر ، فليس المهم أن يعرف رجال السياسة هذه الخفايا النفسية أو يجهلونها . إنما المهم أن يدركوها ، وأن يستطيعوا التصرف المناسب في اللحظة المناسبة وفق ما يدركون !

وإلا فالمعرفة وحدها لا تكفي . وكم من أناس يعرفون الدوافع النفسية ، ثم لا يعرفون التصرف المناسب . أو يعرفونها ويعرفون التصرف المناسب ، ولكنهم لا يملكون الاقدام عليه . إما لضعف فيهم عن الاقدام ، وإما لغمّة فيهم عن استخدام بعض الأسلحة ، وإما لعوامل « نفسية » شتى لا تجعلهم ينفذون ما يرتوون !

و « ميكافلي » صاحب كتاب « الأمير » الذي يعد استاذاً من الوجهة النظرية لمذهب « الغاية تبرر الوسيلة » يروي عنه أنه كان عاجزاً ضعيف الحيلة قليل الحول،

في حياته العملية ، حتى مع « أميره » « قيصر بورجا » الذي ألف له هذا الكتاب ،  
ليرشده إلى سياسة الأفراد والجمهير !

وما يدعونا إلى زيادة البيان لهذه النقطة أن الأستاذ شفيق جبري في تطبيقاته  
بعد ذلك في الكتاب ، لم يفرق بين معرفة العناصر النفسية ، والتصرف العملي  
حسب هذه المعرفة . فقد كل من لم يتصرف عمليا وفق الظرف النفسي جاهلا لهذا  
الظرف النفسي . كالامام علي مثلا . . . وذلك موضوع سنتناقشه في حينه . فحسبنا  
هنا إذن ذلك البيان .

ومن أمثلة التوفيق في تحليل مواقف خاصة ، ما عرفه من مواقف النبي صلى  
الله عليه وسلم ، مثال ذلك قوله :

« قالت سيدتنا عائشة : دخل أبو بكر على رسول الله صلى الله عليه وسلم ،  
وهو مضطجع ، وعليه ثوبه ، فقفى حاجته وخرج ، ودخل عمر ، فقفى حاجته  
وخرج ، ثم جاء علي فقفى حاجته وخرج ، ثم جاء عثمان ، فجلس له رسول الله  
صلى الله عليه وسلم . فقالت له عائشة : لم تصنع هذا بأحد . فقال : إن عثمان رجل  
حيي ، وإني خشيت إن أذنت له على تلك الحال أن لا يبلغ إلي في حاجته » .

ثم يعلق على هذا الخبر فيقول :

« قد نمر بنجر مثل هذا الخبر ، فلما أنا لا نحتفل به ، وإما أنا لا نهتدي إلى  
جلالة قدره في معرفة عبقرية سيدنا محمد ، فهو عنوان من عناوين هذه العبقرية .  
وما أظن أن الذين كتبوا في سيرة الرسول أهملوا الاهتمام بأشباه هذا الخبر ، ولو  
فعلوا لما كانت كتابتهم كتابة . فقد كان سيدنا محمد عالماً بنفوس جماعته وصحابته  
واقفاً على دقائق أخلاقهم ، محيطاً بنوامض أمزجتهم ، يعلم ما يفضله فلان من  
الصحابة ، وما يرضى به فلان ، ويعرف ما يستثير فلانا وما يهدأ به فلان . فعامل  
كل واحد منهم المعاملة المناسبة له ، اللاتقة به ، حتى أشربت القلوب بحبته ، وانطوت  
على طاعته ، فلم ينفذ أحد من حوله . وهذا منتهى الخلق في سياسة الناس ... »

وكنت أود أن أقف عند تسجيل التوفيق للأستاذ جبري في اختيار المثال في

موضعه المناسب . ولكني مضطر — بعد اثبات هذا التوفيق — أن أتجاوز به إلى شيء في تعليقه عليه !

لم أكن أحب أن يكون حديثه عن «الذين كتبوا في سيرة الرسول» بمثل هذه اللهجة . فما الداعي لأن يقول : «ما أظن أن الذين كتبوا في سيرة الرسول أهملوا الاهتمام بأشياء هذا الخبر ..» . إن الذين كتبوا في هذه السيرة في العصر الحديث معروفون . وكتبهم كذلك معروفة . والمفروض أن يكون الاستاذ جبري قد اطلع عليها . بل من واجبه أن يكون قد اطلع عليها وهو بصدد أن يؤلف كتاباً عن «العناصر النفسية في سياسة العرب» ، فإن لا يمكن فعل ، فقد كان من واجبه قبل أن «يظن» أو «لا يظن» أن يرجع إلى هذه الكتب ، ولو قد فعل لوجد أنهم أكثر من الحديث في هذا الموضوع ، وأكثر من الأمثلة والنماذج ، ونظروا إلى المسألة في محيط أوسع من أن يكون «الحذق» وحده هو الدافع لمحمد على تصرفاته مع قومه وغير قومه . وإنما رحابة النفس وسمو القصد ، وخير البشرية كذلك ... والاطلاع الدقيق هو واجب التحقيق ، الذي لا يعني المؤلف منه ظن ولا افتراض .



وأخيراً نصل إلى مواضع الاختلاف الرئيسية :

إن أول ما يلاحظه القارئ لهذا الكتيب ، أنه تصدى لموضوع ضخم لا يمكن دراسته في هذا الحيز الضيق ، وهذا يجر إلى أن تعرض موضوعات كبيرة ثم لا تدرس الدراسة الواجبة لها ، فينالها التشويه أو خطأ الحكم ، أو اقتضاب أسبابه والضرر من هذا النهج كبير .

والملاحظة الثانية — ولعلها ناشئة عن الأولى — أن المؤلف يصدر أحكاماً ضخمة حاسمة في يسر وسهولة وبدون اكتراث ، وبلا تخرج . هذا التخرج الذي توجيهه عوامل كثيرة .

والملاحظة الثالثة — وقد أشرت إليها من قبل — : هي عدم التفرقة بين المعرفة بالعنصر النفسي ، والقدرة على التصرف بما توجيه هذه المعرفة .



والملاحظة الرابعة أن روح « النعمة » تنال من الاستاذ الترحيب والتتويه في كثير من الأمثلة التي ضربها ، وفي كل تعليق عليها . وهذا اتجاه خطر في تقويم الأشخاص والأحداث ...

وندع هذا الاجمال إلى التفصيل بذكر الأمثلة على ما نقوله .

\* \* \*

تتحقق الملاحظة الأولى في الكتاب كله . وحسبك أن تعلم أن الاستاذ المؤلف قد أصدر أحكاماً حاسمة على محمد ﷺ ، وعلى خلفائه رضي الله عنهم ، وعلى معاوية وعمرو بن العاص ، وبشير بن سعد ، والمغيرة بن شعبة ، وزيايد بن أبيه ، وعبد الملك ابن مروان ، والحجاج ، وموسى بن نصير ، ومروان بن محمد ... كل أولئك في عشر ومئة صفحة ، إذا نحن أخرجنا المقدمة والتعقيب ، وفصلاً عن سياسة المال ، من الكتاب الذي لا تتجاوز صفحاته أربعاً وأربعين ومئة صفحة من قطع الجيب في سلسلة اقرأ ، .

ولو كان الأمر أمر حادثة تشرح ، وموقف يروى . لكان في هذا الحيز الكفاية ، ولكنه - كما قلت - أصدر أحكاماً حاسمة ضخمة على هذه الشخصيات ، ومدى معرفتها أو جهلها بالعناصر النفسية في سياستها . وهذا تقويم نهائي لكل شخصية من تلك الشخصيات التي يحيط بها عدد لا يحصى من العوامل والأسباب والخفايا ، ولا بد من دراسة هذا كله قبل الحكم عليها ذلك الحكم القاطع الصريح.

\* \* \*

أما الملاحظة الثانية ، فتبدو على أنها في الحكم على موقف « عمر بن الخطاب » من العهد بالخلافة ، وندع المؤلف بين رأيه في هذه السطور :

«مرض رسول الله ﷺ مرضه الذي قبض فيه فأمر أبا بكر أن يصلي بالناس ، فلم يزل أبو بكر يصلي بالناس حتى اليوم الذي مات فيه الرسول ، ثم كان من أمر السقيفة ما كان ، وجرى فيها من تنازع المهاجرين والأنصار ما جرى حتى تمت

البيعة لأبي بكر .

« ثم مرض أبو بكر المرض الذي مات فيه ، فاستخلف على المسلمين عمر ابن الخطاب .

« ثم طعن عمر ، فدخل عليه وهو في البيت من جراحه ، وسأله أن يستخلف عليهم ، فكيف كانت سبيله في هذا الاستخلاف ؟

« لم يخل استخلاف عمر على المسلمين من كثير من الحيرة والتردد ، فهو لم يشأ أن يحمل المسلمين حياً وميتاً ، ثم رأى أنه إذا استخلف فقد استخلف من هو خير منه ، يعني أبا بكر ؛ وإذا ترك الأمر فقد تركه من هو خير منه ، يعني النبي ؛ ثم رأى أنه لو أدرك أبا عبيدة بن الجراح لاستخلفه ، وولاه ، ولو أدرك معاذ بن جبل لاستخلفه ، ولو أدرك خالد بن الوليد لولاه ، وفي هذا كله كثير من الحيرة . ثم رأى في عليٍّ بطالة وفكاهة ، وفي طلحة زهواً ونخوة ، وفي عبد الرحمن بن عوف صلاحاً مع ضعف ، ورأى أن سعداً صاحب مقب و قتال ، لا يقوم بقرية لو حمل أمرها ، ورأى أن الزبير لقيس ، مؤمن الرضى ، كافر الغضب ، شحيح ، ورأى أن عثمان لو ولي الخلافة لحمل قومه بني أبي معيط على رقاب الناس ؛ ثم سأل أن يدلوه على برّ تقي يوليه ؛ ثم صح عزمه على أن يستخلف النفر الذي توفي الرسول وهو عنهم راض . فجعل الخلافة شورى بين هؤلاء الستة من المهاجرين الأولين ، وهم علي وعثمان وطلحة والزبير وعبد الرحمن بن عوف وسعد بن أبي وقاص . ومنهم من حدث أن سعداً لم يكن في الشورى ، أما عبدالله بن عمر فقد أدخله أبوه فيها على أنه خارج من الخلافة وليس له إلا الاختيار .

« كل هذا يدل على الارتباك ، ولقد كانت هذه الطريقة سيلاً إلى المخاصمة ، فقد تشاح أصحاب الشورى على الخلافة ، وأخروا إبرام الأمر ، ورجا كل واحد منهم أن يكون خليفة ، حتى إن أبا طلحة بكى وقال : كنت أظن بهم خلاف هذا الحرص ، إنما أخاف أن يتدافعوها ، فلقد طال تناجي القوم وتناظرهم ، ودفع كل واحد منهم صاحبه عنها ، وكاد يؤدي هذا الأمر إلى الفتنة ، فقد تطلع الناس إلى

معرفة خليفتهم وإمامهم ، واحتاج من أقام لا تظار ذلك من أهل البلدان إلى الرجوع إلى أوطانهم ،

« ولسنا ندري ما الذي حمل سيدنا عمر على الوقوع في هذا الارتباك ، وقد كان قادراً على أن يستخلف أصلح القوم ، وهو يعرفهم واحداً واحداً ، ويعرف عيوبهم وفضائلهم ، ولكنه عدل عن ذلك . وإذا لجأت إلى الحرية في الكلام قلت : خاف التبعة فقر منها ، فإن جعل الأمر شورى بين جماعة كل واحد منهم يريد الخلافة لنفسه مخالف للقواعد النفسية في السياسة ، ولقد أتقذ الله المسلمين من فتنة الشورى وكانوا في غنى عنها لو حزم عمر .

« لاشك في انتخاب الرعية لراعيا أو الأمة لرجال الحكم فيها على تعبير هذا العصر إنما هو أرفع ما وصل إليه عقل البشر من أشكال الحكم الديمقراطي ، ولكن هذا النوع من الحكم لم يتكامل بعد في أيامنا هذه ، فخير به أن يكون في أيام عمر أقل تكاملاً ، ففكرة عمر في أن يجعل أمر المسلمين شورى بين ستة يتزاحمون على الخلافة غلطة نفسية ، وقد أدرك معاوية هذه الغلطة ، ومثله لا يكاد يفوته شيء من أسرار السياسة النفسية ، فقد ذكروا أن زياداً أوفد ابن حصين إلى معاوية ، فأقام عنده ما أقام ؛ ثم إن معاوية بعث إليه ليلاً غلابه ، فقال له : يا ابن حصين ! قد بلغني أن عندك ذهنًا وعقلاً ، فأخبرني عن شيء أسألك عنه ، قال : سئني عما بدا لك . قال : أخبرني ما الذي شئت أمر المسلمين وملائم وخالف بينهم ؟ قال : نعم ، قتل الناس عثمان ، قال : ما صنعت شيئاً . قال : فمسير علي إليك وقتاله إليك ، قال : ما صنعت شيئاً ، قال : فمسير طلحة والزبير وعائشة وقتال علي إياهم . قال : ما صنعت شيئاً ، قال : ما عندي غير هذا يا أمير المؤمنين . قال : فأنا أخبرك ، إنه لم يشتت بين المسلمين ولا فرق أهواءهم إلا الشورى التي جعلها عمر إلى ستة نفر ، وذلك أن الله بعث محمداً بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون ، ففعل بما أمر الله به ، ثم قبضه الله إليه وقدم أبا بكر للصلاة ، فرضوه لأمر دينهم إذ رضيه رسول الله صلى الله عليه وسلم لأمر دينهم ، ففعل بسنة رسول

الله صلى الله عليه وسلم ، وسار بسيرته حتى قبضه الله ، واستخلف عمر ، فعمل بمثل سيرته ، ثم جعلها شورى بين ستة نفر ، فلم يكن رجل منهم إلا رجاها لنفسه ، ورجاها له قومه ، وتطلعت إلى ذلك نفسه ، ولو أن عمر استخلف عليهم كما استخلف أبو بكر ما كان في ذلك اختلاف .

« هذا هو الرأي المحترم ، فالشورى غلطة نفسية رحم الله من غلطها » .

بمثل هذا الجزم الحاسم يصف موقف عمر . وأيسر الانصاف كان يقتضي أن يحسب حساب الزمن المتطاوّل بين عهد عمر وعهدنا ؛ وحساب العوامل الكثيرة المتشابهة في الموقف ؛ هذه العوامل التي قد يكون معظمها قد ضاعت معالمه ، والباقي بين يدينا منها قليل . والشخصية التي يصدر عليها مثل هذا الحكم السريع شخصية جليلة ضخمة ، فذة في تاريخ الاسلام كله ، فلا أقل من مثل هذا الاحتياط .

على أنني لست من أنصار القداسة المطلقة للشخصيات الاسلامية ، ولست أعني بما تقدم أن أحرم المعاصرين حق الحكم على هذه الشخصيات . ولكني أريد أن تتوافر أسباب الحكم كاملة . ولقد كان هذا الجزم الحاسم يقتضي من المؤلف بسط الكثير من ظروف الموقف ، وتجليتها في سمة من المجال ليحيى الحكم مستوفياً أسبابه ، وليقنع الناس بأحقته .

على أنه لم يرد حتى أن يلتفت إلى الأسباب التي أثبتتها في روايته . ولو التفت إليها لحماه ذلك من الجزم القاطع في قوله : « فالشورى غلطة نفسية رحم الله من غلطها » ! وفي قوله كذلك : « لو حزم عمر » !

وحيرة عمر — كما يسميها — كانت لها أسبابها الوجيهة كما يقرر : « فهو لم يشأ أن يحمل المسلمين حيا وميتاً » . وهذا عنصر نفسي في نفس عمر له تقديره . « ثم رأى أنه إذا استخلف فقد استخلف من هو خير منه ، يعني أبا بكر ، وإذا ترك الأمر فقد تركه من هو خير منه يعني النبي » . ووجود هاتين السابقتين القريبتين كفيل بأن يجعل الجزم القاطع لا محل له . وقد اختار عمر طريقة تجمع بين الطريقتين ،



لأن ظرفه وموقفه لم يكن كواحد من الاثنين قبله . فمحمد صلى الله عليه وسلم لم يوص لأحد لثلاث تصبح هذه سنة ، ولعوامل أخرى كثيرة وكان واضحاً أن أبا بكر هو أول مؤمن به من الرجال ، وهو صاحبه في النار ، وهو « الصديق » قدمه في اللحظة الأخيرة إلى الصلاة . وقد اتجهت الأنظار إليه يوم السقيفة لهذه الأسباب جميعاً ولعوامل الموقف السريع في هذا اليوم . وأبو بكر أوصى لعمر ، لأن حروب الردة كانت قريبة ، فلم يكن من المأمون أن يترك أمر المسلمين بعده لأي نزاع ، وقوائم الاسلام تهتز وهي في حاجة إلى التوطيد . وكان عمر هو أبرز رجل بعد أبي بكر — وذلك إذا استثنينا علياً وحوله كانت ملابسات كثيرة في نفوس القوم — ولو لم يكن أبو بكر حياً بعد النبي لكان عمر هو رجل يوم السقيفة . فلم يكن أبو بكر إذن ليخشي معارضة لعمر بعده ، في الوقت الذي يحتم عليه الموقف أن يختار خليفته . أما عمر فلم يكن موقفه كواحد من سلفيه العظميين . فالاسلام امبراطورية ثابتة ولا خوف عليها من التشاور . وليس أحد بعده بارزاً يرتضيه الجميع بلا منازع . كما كان هو بعد أبي بكر . والرجال الذين مات النبي صلى الله عليه وسلم وهو عنهم راض — وهم الذين جعل عمر الشورى فيهم — ليس فيهم الأفضل إطلاقاً في ضمير عمر — وقد تحدث عن كل منهم بما يفيد ذلك — فلم يبق له إلا أن يجعل الأمر شورى فيهم . وقد فعل .

وليس ما نقله الأستاذ من أقوال « معاوية » حجة . فمعاوية كان يريد بهذا القول التمهيد لاستخلاف ابنه يزيد . وهنا عنصر نفسي فات الأستاذ جبري ملاحظته ! ولست أجزم الجزم القاطع برأبي هذا — كما فعل الأستاذ في تخطيطه عمر — ولكني أريد فقط ألا نسارع إلى الحكم القاطع ، وبين يدينا كفتا الميزان — على الأقل — تأرجحان !!!



أما الملاحظة الثالثة فأظهر دليل عليها حكمة علي « علي بن أبي طالب » بأنه كان يجهل العناصر النفسية في صراعه مع معاوية . ذلك حين يقول :

« إذا ثبتت الحاجة إلى معرفة الأمور النفسية في سياسة أحد من العمال والخلفاء . فما ثبتت هذه الحاجة مقدار ثبوتها في سياسة « علي بن أبي طالب » — كرم الله وجهه — .

أو حين يقول :

« لم تكن معرفته بالأمور النفسية على قدر صراحته . فإذا لم تنجح سياسته النجاح كله ، فهذا سببه أنه لم يخطر على باله أن طلب الحقوق يستلزم كثيراً من حسن الموارد والمصائر . فليس كل صاحب حق في هذه الدنيا يواصل إلى حقه على مثل هذه السبيل ومن بعض كلامه : « لا يزيدني كثرة الناس حولي عزة ، ولا تفرقهم عني وحشة ، لأنني محق » . فهذا كلام رجل لا يسالي بأساليب السياسة في طلب الحق ولا يهتم بروح الجماهير » .

أو حين يقول :

« وكما صعب عليه إدراك أسرار السياسة من حيث الكثرة والقلة فيها ، فقد صعب عليه إدراك هذه الأسرار من حيث عمل المال في الجماعات . قام رجال من أصحابه فقالوا له : يا أمير المؤمنين ! أعط هؤلاء هذه الأموال ، وفضل هؤلاء الأشراف من العرب وقريش على الموالي ممن يتخوف خلفه على الناس وفراقه . فإذا استقام لك ما تريد عدت إلى أحسن مما كنت عليه من القسم . فقال علي : أتأمروني أن أطلب النصر بالجود فيمن وليت عليه من الاسلام ، فوالله لا أفعل ذلك ما لاح في السماء نجم ! » .

ثم يطلق على ذلك فيقول :

« لم يدر نضر الله عظامه ، أن الناس عامة إنما همهم حطام هذه الدنيا ، فكان يمز عليه أن يعتقد أن الناس يدورون كيف دارت مصالحهم ومنافعهم ، فلم يعاملهم كما يجب أن يعاملهم رجل السياسة ، وإنما عاملهم كما يعاملهم رجل الأخلاق ، فكان من عواقب هذه المعاملة شكواهم منهم في كل كلام ، وفي كل خطبة » .

« وعلى كل إذا قل نصيبه من معرفة نفوس البشر على حقائقها ، ومن قرنه السياسة بهذه المعرفة ، فلم يقل نصيبه من غير هذه الفضائل . »

وهكذا يحكم على علي - كرم الله وجهه - بأنه كان يجهل النفس البشرية لمجرد أنه لم يستخدم الوسائل السياسية التي استخدمها خصاه : « معاوية وعمرو بن العاص »

وأبسط نظرة تكشف أن هناك فارقا كبيراً بين معرفة السلاح ، واستخدام هذا السلاح . فلم يكن الفرق بين علي وبين خصميه أنه يجهل النفس البشرية وأنها يعرفانها . إنما كان الفرق في حقيقته هو الرضى باستخدام كل سلاح ، يرضاه الخلق العالي أو ياباه . فعلي لم تكن تنقصه الخبرة بوسائل التلبه ، ولا بتوازع النفوس البشرية وأهوائها . ولكنه لم يكن يتدنى لاستخدام الأسلحة القذرة جميعاً .

وفي رده على من أشاروا عليه بتوزيع المال لرشوة الضارما يكفي : « أتأمروني أن أطلب النصر بالجور فيمن وليت عليه من الاسلام . فوالله لا أفعل ذلك ما لاح في السماء نجم » ! حين قالها لم يكن جاهلاً « أن الناس عامة همهم حطام هذه الدنيا » . ولكنه كان مترفعاً عن استخدام سلاح تستقذره نفسه الكريمة ويستخدمه خصمه بلا تخرج !

وكذلك رده على « ابن عباس » حينما استصوب إشارة « المغيرة بن شعبه » على علي بأن يولى الزبير البصرة ويولى طلحة الكوفة ، يدل على هذا ، فلقد قال : « ولو كنت مستعملاً أحداً لضره ونفعه لاستعملت معاوية على الشام ، فهو إذن لم يكن يجهل ما يضر وما ينفع ، ولكنه كان يأبى ويترفع !

وقد عاد الأستاذ جبري ليقول : « أجل ، إنا نظلم علياً إذا جردناه من معرفة الناس وبواطنهم ، بعدما رأى أن هناك حوادث وأقوالاً تقطع بفطنته إلى نوازع الناس وبواطنهم . ولكنه عقب على هذا بقوله : « إلا أنه كان قليل الحظ من الاستفادة من المعرفة النفسية في السياسة » ، دون أن يبين لماذا كان قليل الحظ من

الا. تفادة . فقد يكون هذا عن عدم معرفة الوسائل ، أو لضعف عن استخدام هذه الوسائل . كما قد يكون لارتفاع عن الأسلحة الملوثة والوسائل الهابطة . وهذا هو الذي كان ، وكان حقيقاً بالبيان .

إن معاوية وزميله عمر أ لم يغلبا علياً لأنها أعرف منه بدخائل النفوس ، وأخبر منه بالتصرف النافع في الظرف المناسب . ولكن لأنها طليقان في استخدام كل سلاح ، وهو مقيد بأخلاقه في اختيار وسائل الصراع . وحين يركن معاوية وزميله إلى الكذب والنش والخديعة والنفاق والرشوة وشراء الذمم لا يملك علي أن يتدلى إلى هذا الدرك الأسفل . فلا عجب ينجحان ويفشل ، وإنه لفشل أشرف من كل نجاح .

على أن غلبة معاوية على علي ، كانت لأسباب أكبر من الرجلين : كانت غلبة جيل على جيل ، وعصر على عصر ، واتجاه على اتجاه . كان مدح الروح الاسلامي العالي قد أخذ ينحسر . وارتد الكثيرون من العرب إلى المنحدر الذي رفعهم منه الاسلام ، يبنون علي في القمة لا يتبع هذا الانحسار ، ولا يرضى بأن يجرفه التيار . من هنا كانت هزيمته ، وهي هزيمة أشرف من كل انتصار .



وهنا نصل إلى الملاحظة الرابعة . إذ نرى المؤلف يهش لروح النفعية في السياسة ، ويشيد بأصحابها ، ولا يتعرف بغير النجاح العملي ، ولو على أشلاء المثل العليا والأخلاق .

ونحن لا نتجنى على الأستاذ شفيق جبري بهذه الكلمات . فاسمعه يقول عن « خديعة المصاحف » : « وعلى كل حال فإن هذه الخديعة التي أوحى إلى صاحبها بها علم النفس . كان فيها حقن دماء المسلمين ، وخديعة فيها منتهى حرب ومنتهى دماء ، إنما هي خديعة خير » !!!

من هذا التعليق ، ومن إشارات معاوية في كل موضع نحس شديد إعجابه بسياسة معاوية . وقد عرفنا من قبل رأيه في رفع علي .



ونحن نأخذ على المؤلف هذا الاتجاه الخطر . فما كانت خديعة المصاحف ولا سواها خديعة خير . لأنها هزمت علياً ونصرت معاوية . فلقد كان انتصار معاوية هو أكبر كارثة دهمت روح الاسلام التي لم تتمكن بعد من النفوس . ولو قد قدر لعلي أن ينتصر لكان انتصاره فوزاً لروح الاسلام الحقيقية : الروح الخلقية العادلة المترفة التي لا تستخدم الأسلحة القذرة في النضال . ولكن انهزام هذه الروح ولما يمض عليها نصف قرن كامل ، وقد قضي عليها فلم تبق لها قائمة بعد - إلا سنوات على يد عمر بن عبد العزيز - ثم انطفأ ذلك السراج ، وبقيت الشكليات الظاهرية من روح الاسلام الحقيقية .

لقد تكون رقعة الاسلام قد امتدت على يدي معاوية ومن جاء بعده . ولكن روح الاسلام قد تقلصت ، وهزمت ، بل انطفأت .

فأن يهش إنسان لهزيمة الروح الاسلامية الحقيقية في مهدها ، وانطفاء شعلتها بقيام ذلك الملك العضود ... فذلك غلطة نفسية وخطية لا شك فيها .

على أننا لسنا في حاجة يوماً من الأيام أن ندعو الناس إلى خطة معاوية . فهي جزء من طبائع الناس عامة . إنما نحن في حاجة لأن ندعوم إلى خطة علي ، فهي التي تحتاج إلى ارتفاع نفسي يجهد الكثيرين أن ينالوه .

وإذا احتاج جيل لأن يدعي إلى خطة معاوية ، فلن يكون هو الجيل الحاضر على وجه العموم . فروح « مكيافيلي » التي سيطرت على معاوية قبل مكيافيلي بقرون ، هي التي تسيطر على أهل هذا الجيل ، وهم أخبر بها من أن يدعوم أحد إليها ! لأنها روح « النفسية » التي تظلل الأفراد والجماعات والأمم والحكومات !

وبعد فلست « شيعياً » لأقرر هذا الذي أقول . إنما أنا أنظر إلى المسألة من جانبها الروحي الخلق ، ولن يحتاج الإنسان أن يكون شيعياً لينتصر للخلق الفاضل المترفع عن « الوصولية » الهابطة المتدنية ، ولينتصر لعلي على معاوية وعمر . إنما ذلك انتصار للترفع والنظافة والاستقامة .

وينحطىء من يعتقد أن النجاح العملي هو أقصى ما يطلبه الفرد وما تطلبه الإنسانية . فذلك نجاح قصير العمر ينكشف بعد قليل ، والأستاذ شفيق جبري يتفق معنا في هذه النتيجة النظرية — وإن لم يطبقها على أحكامه — فقد قال في نهاية الكتاب :

« قال السياسة التي لا خلق لها إنما هي سياسة لا تلبث أن تتلاشى كما يتلاشى الدخان في الفضاء . وما نجحت سياسة بعض رجال العرب في الماضي ، مثل الذين أتيت على ذكرهم إلا لأن أصحابها كانوا على خلق عظيم . وكانوا زيادة على ذلك عالمين بأسرار النفوس ، واقفين على حقائق الطبائع ، مطلعين على خفايا الأمزجة .

« فإذا تجرد رجال السياسة من الأخلاق ومن معرفة نفوس الناس ، ضاعت سياستهم ، وضاع الناس ، وضاعت البلاد في وقت واحد .»

كلام صادق مسلم به عند التعميم . نختلف عليه مع الأستاذ عند التطبيق « ولكل وجهة هو موليها ، وله الشكر على كل حال أن أثار هذه الحواطر والتعليقات في هذا الموضوع القيم الدقيق .

في البحوث والدراسات

## على هامش التاريخ المصري القديم

للمرحوم عبد القادر حمزة

ليس في أمم العالم من تلوك ألسنتهم عبارات الفخر بالأجداد ، والباهة بالماضي ، والتشديق بالمجد القديم كالمصريين . ولا سيما بعد نهضة مصر الحديثة ، وشعور أبناء الجيل بمحاجتهم إلى سند من مجد التاريخ لما يطلبون من مجد حديث.

وليس من أمم العالم كذلك من هو منبت عن ماضيه ، منقطع الصلة الروحية عن قديمه ، جاهل بحقيقة تاريخه كالمصريين ، الذين لا تربطهم بماضيهم العظيم إلا معرفة غامضة ، ومعلومات مشوهة .

لهذا كان الفخر بالماضي في مصر غزراً سطحياً لفظياً ، تلوكه الألسن ولا تستشعره القلوب ، وتصرخ به الألفاظ ولا تميش به الدماء ، ويستمد قوته من الجمعية لا من الحياة ، وتهبط سوره باتقضاء مناسبتها السياسية ، ولا يبقى بعد ذلك حافزاً دائماً للنهضة والطموح .

ولم يكن بين أمم الأرض — وربما لن يكون — من هم أعجب من هؤلاء المصريين ، الذين يملكون أمجد تاريخ ، ويتصلون بأعظم ماض ؛ ثم يفرطون في هذا التراث كله ، ويتركونه ليد التشويه والاهمال والجهل ، عشرات المئات من السنين . حتى إذا نهضوا نهضتهم ، وأحسوا بالحاجة إلى تراثهم الثمين ، لم يفتشوا عن هذا التراث ، ولم يستنقذوه من الزيف ، ولم ينفضوا عنه ركام القرون ؛ وإنما راحوا يكتفون بجمعية جوفاء : نحن بناء الهرم الخالد : نحن أبناء الفراعنة الأجداد . نحن أبطال التاريخ ... إلى آخر ذلك الصياح الأجوف المملول !

وبقيت بعد ذلك مصر الفرعونية . مصر القديمة الخالدة . مصر العريقة في



منابت الزمن . الضاربة في مجاهل التاريخ ... بقيت مصر هذه وهماً غامضاً في نفوس المهاتقين ، لا يعرفون عنها إلا ما رواه بعض المؤرخين القدماء من الخرافات والأباطيل ، مما كشفت البحوث الحديثة عن زيفه ، ولكنه بقي يدرس في المدارس المصرية ؛ وهو — على ما فيه من أخطاء — لا يبلغ أن يكون تاريخاً حياً ، وإنما هو مقتطفات سريعة ، ووقائع منفصلة ، وحوادث للوكر لا ذكر فيها للشعب ، مما يجعلها مملّة مبتورة ، لا تعلق بنفس ، ولا تنبض بها حياة .

ولم يسط هذا التاريخ بسطاً متسلسلاً حياً ، على أنه وصف لحياة أقوام وأجيال عاشوا فعلاً على هذه الأرض معيشة طبيعية في عصر من العصور ، حتى يشعر المصري الآن بما بينه وبين أجداد ، وشائج القرى ، وصلات الاحساس ، وروابط التفكير ، وعلاقات التقاليد . فيحس حينئذ أنه امتداد لهؤلاء الأجداد ، وأن بينه وبينهم صلة من الدم ، ورابطة من الحب ، وعلاقة من العادة ، ومشابه من الحياة ، على الرغم من تطاول الزمن السحيق .

والأمم التي تريد النهوض ، ولا تجد لها ركيزة من الماضي ، وتزور لها تاريخاً ، وتحاول أن تنفخ فيه روح الحياة ! وتصيد لها أبطالاً من كل نوع ، وتلف حول ذكراهم ، لأن الحاضر والمستقبل يرتكزان على الماضي ارتكاز سوق النبات على الجذور .

أما مصر . مصر الخالدة التي عاملها التاريخ بسخاء عجيب ، حفظ لها ماضيها خالداً ماثلاً على مر الأجيال ، فلا تحاول أن تستفح بهذه الميزة المفردة ، فتكتفي من هذا الماضي كله ، بألفاظ جوفاء ، وصيحات فارغة ، حتى في عهد نهضتها ، وإبان بعثها في العصر الحديث .

وحيثما سار المصري الآن يجد مصر القديمة العريقة ماثلة في الآثار والتماثيل والكتابات الأثرية ، سارية في العادات والتقاليد والأساطير التي صانها الزمن من

يد النسيان ، وتقلها تقلا أميناً خلال هذه الأجيال ... ومع هذا لا يفتح قلبه لسمع نداء هذه الأطياف السارية في مجاهل الأبد ، إنما يقف كالأبله أمام آثار أجداده التي تهتف به أرواحها الحية من كل مكان ، وهو عن دعايتها أصم أو غفلان !

وللمرة الأولى نجد في المكتبة العربية كتاباً عن مصر القديمة ، يرسم لها صورة حية شاعرة بقلم الباحث المؤرخ الأديب المرحوم عبد القادر حمزة باشا .  
فياله من عمل فذ خالده هذا الذي نهض به ذلك الرجل لحسن الحظ قبل أن يتقل إلى عالم البقاء .

يقول المؤلف في مقدمة كتابه العظيم :

« زرت الأقصر في سنة ١٩٢٤ لمشاهدة قبر الملك توت عنخ آمون الذي كان مستر هوارد كاتر قد اهتدى إليه وكشف عنه بمساعدة اللورد كارنارفون ، فزرت في الوقت نفسه كثيراً من قبور وادي الملوك ووادي الملكات ، وزرت الدير البحري ومعبد الكرنك ، وكنت نازلاً في فندق « ووتر بالاس » فمررت بمعبد الأقصر راضحاً وغادياً ، ولكني لم أجثم نفسي عناء دخوله . ووقع في يدي وأنا في الفندق كتاب « طيبة » للأستاذ « كابر » وقيل لي : إن ثمنه مائتا قرش فترددت في شرائه ولكني اشتريته . ثم عدت إلى القاهرة وفي نفسي من ذلك كله أثر غامض . وقرأت الكتاب فغيل إلي أن الآثار التي مررت بها مرور الطير أخذت تتجسم أمام ناظري رويداً رويداً ، وأن الحياة أخذت تدب فيها ، فتحدثني عن مجد عجبت من أنني لم أجد في مدارس الحكومة التي تلقيت فيها تعليمي في جميع درجاته ما يرشد إليه أو يبعث في الذهن فكرة عنه .

« وحفزني ذلك إلى زيارة الأقصر مرة أخرى ، فزرتها في سنة ١٩٢٦ ، ولكن الزيارة في هذه المرة لم تكن زيارة مشاهد يريد أن يتمتع نظره بمناظر غريبة ، بل كانت زيارة مشوق كان قد فهم بعض الشيء عن حياة طيبة ، فكان يهيمه أن يدرس ما فيها من الآثار .

« وعدت من هذه الزيارة وقد ازددت شغفاً بمصر القديمة ، فأحسست رغبة قوية في زيارة المتحف المصري مع أنني قد زرته من قبل مرتين ، فجعلت أزوره من جديد زيارات كان لها في نفسي معنى جديد .

« وتكررت زيارتي للآثار وانكبت على المؤلفات التي وضعها علماء المصولوجيا ، فكنت كلما أوغلت فيها شعرت كأن مصر تكبر في عيني ، وكأنني أمتلىء بذلك زهواً ، وأخذتني الدهشة من أننا ونحن أبناء مصر لا نعرف عنها هذا الذي يعرفه الأجانب ، ولا نعجب بها هذا الإعجاب الذي يبذله لها الأجانب ، ولا نكرم بمجدها وتقوي خفاياه هذا الاغراق الذي يقبل عليه ويرتاح له الأجانب .

« وكان من الضروري أن أقرأ هذه المؤلفات أو بعضها على الأقل مرة وثانية بل ثالثة في بعض الأحيان . فلم أجد في ذلك كلفة ، ولم ينقص التكرار شيئاً من متعتي بالقراءة ، لأنني كنت أفهم في الثانية ما يفهم علي في الأولى ؛ وأنفذ في الثالثة إلى ما ينبغي عني في الثانية .

في هذه الفقرات قص المؤلف قصته مع مصر القديمة ، وهي قصة كل شاب مصري ينشأ ويكبر وينادر مقاعد الدراسة دون أن يعرف عن مصر شيئاً ذا قيمة ، ودون أن تعقد الصلة بين وجدانه وهذا الماضي البعيد ، ودون أن يساير تاريخ بلاده خطوة خطوة حتى ينمو في شعوره ، ويتجسم في إحساسه ، ويشخص في خياله كائناً حياً يعاطفه ويناجيه ، فيحب هذه الأرض لأنها تضم ذلك الماضي الذي كان مسرحاً له في غياهب التاريخ .

ومن هنا يقف المصري وقفة البلاهة الجامدة أمام آثار بلاده وتماثيل أجداده ، لأن تلك الآثار وهذه التماثيل قطع جامدة ميتة لا تصلح بها صلة من المعرفة ، ولم تحاول المدرسة أن تبعثها حية في خياله نابضة في ضميره .

ثم يمضي المؤلف في كتابه فيتحدث عن الخرافات المكذوبة على مصر القديمة وكيف شاعت عنها ، ويثبت أن مدينة مصر القديمة لم تقم على أساس هذه الخرافات ، بل قامت على أسس علمية وخلقية سليمة ، ثم يتحدث عن عقائد المصريين القديمة ، وكيف عرفوا التوحيد وعرفوا التثليث ، وقالوا فيه مثل ما يقوله فيه علماء اللاهوت المسيحيون . ويعرض خرافة ولادة النيل ويتبع تطورها . ويناقش هيردوت في دعاويه على المصريين ، ويفند خرافة عروس النيل تفنيداً قاطعاً بالحجة البينة ، وبالأسلوب العلمي الدقيق .

وبذلك ينتهي من التمهيد .

ويبدأ الفصل الأول بالبحث عن منشأ المدينة المصرية : أي أصيلة أم طرات عليها من الكلدان ، فيثبت بما لا مجال للشك فيه أن المدينة المصرية مدنية عريقة أصيلة ، نبتت في هذا الوادي ، وسبقت كل مدينة في هذا الوجود .

ثم يعرض لقصة « التقويم المصري » أول تقويم عرفه العالم وأكمله ، وقد كان موجوداً قبل أكثر من أربعة آلاف عام قبل الميلاد .

ثم يفصل الحركة التي ثارت بين الكنيسة في أوروبا وعلم الآثار المصرية ، وكيف أثبت البحث أن هذا العلم أصبح في تقدير التاريخ مما ورد في « العهد القديم » عن عمر العالم .

ويعرض « عقيدة الحساب بعد الموت » فإذا الضمير المصري قد كان أول ضمير بشري يستيقظ ، ويرتب للفضيلة والرياسة جزاء عادلاً ، ويسبق الانسانية بالني عام في هذه البقعة العجيبة في فجر التاريخ .

ثم يستعرض آثار المدنية المصرية في المدينة الاغريقية وفي الأدب الاغريقي فنعرف فضل مصر القديمة على شاعر الاغريق الخالد هوميروس ، وفضلها كذلك على رجال الفن الاغريقي ، ورجال القانون الروماني المشهور .



وينتقل من هذا إلى عرض بعض القصص الفنية المصرية وآثارها في « ألف ليلة وليلة » وفي قصص « روبنسن كروزو » وفي قصص التوراة .

وفي الفصل السابع يفصل العلاقات بين مصر وجاراتها ، ويثبت كثيراً من الرسائل السياسية وغير السياسية المتبادلة بين مصر وسورية وفلسطين في عهد الأسرة الثامنة عشرة أيام الامبراطورية المصرية .

ويجتم الجزء الأول من كتابه بملحق للتقويم المصري ، يثبت فيه نصوصاً تدل على أن الكهنة ورجال الحكومة كانوا يدفعون أيام المواسم الزراعية طبقاً للتقويم ، وأمام كل واحد اليوم المعادل له طبقاً لدورة الشمري اليانية . ثم يسجل نص الأمر الذي أصدره بطليموس الثالث بتعديل التقويم على أساس إضافة يوم كل أربع سنوات إلى الخمسة الأيام الإضافية .

فاذا كان المجلد الثاني من الكتاب . عرفنا في الفصل الأول : أن « عبادة إيزيس كانت مرشداً روحياً لأوروبا مدة خمسمائة سنة بعد انطفاء المدينة المصرية » مع شرح علمي واف لهذه العبادة ومنشئها وعلاقتها بعقيدة الحساب بعد الموت .

ثم الفصل الثاني عن « الأدب المصري القديم » وفيه استعراض للشعر الغزلي وفصول غيره من الأدب التهذيبي والديني ، معروضة عرضاً جميلاً حياً ، تبدو فيه روح الناقد المتذوق الأديب بجانب روح الباحث العالم الدقيق ، وتلك سمات عبد القادر حمزة ، الذي اشتهر بالصحافة ، ولكن هذه السمات كلها كانت طابعه حتى في الصحافة .



وقبل أن يتم الرجل كتابه عاجلته النية ، فترك هذا التراث العظيم ناقصاً — بعض الشيء — ولكنه قام بما فيه الكفاية لتبدو مصر على حقيقتها ، حية خالدة

— ٢٥٢ —

عريقة ، وضع بهذا الكتاب الأساس العلمي والفني الصحيح لعرض هذا الماضي ،  
الذي ضللنا الطريق إليه كل هذا العهد الطويل .

★ ★ ★

رحم الله عبد القادر حمزة . أما التاريخ الأدبي ، فكاتاريخ القومي سيخلده  
وسيحفظ له بهذا الجميل على الفن والعلم والقومية والتاريخ .

★ ★ ★

## أنطون الجميل

### الصحافي والأديب والناقد

أنطون الجميل — رئيس تحرير الاهرام — صحفي من فرع رأسه إلى أخمص قدمه ، يطل على الدنيا من نافذة الصحافة ، ويرى الحياة والأحياء بعين الصحفي ، ولما كان — مع هذا — أديباً متذوقاً للأدب ، فقد كان هذا بلا شك كسباً لصاحبة الجلالة !

وأخص صفاته : الألمية واللباقة ... وكتلها صفتان من صفات الصحفي الأصيل . والألمية واللباقة تعجبان الجميل في الحياة والسلوك ، وفي الأدب والشعر ؛ كما تعجبان في ميدان الصحافة ... سرعة البديهة ، وحسن المدخل ، ولطف المأخذ ، والتماع الفكرة ، ورشاقة العبارة ، ويسر التفكير ، وبراعة التصوير ... كل أولئك من خصائص الصحفي الأصيل . وكلها من خصائص الجميل « الأديب » : وكلها مما يعجب الجميل « المتذوق للأدب » ... وكلها كذلك مما يروق الجميل « الانسان » ، في السلوك والحياة .

وقد عرف أنطون باشا في مجلس الشيوخ بأنه « حلال المشكلات » و « همزة الوصل » و « صاحب ألبق الاقتراحات » ... وكم من أزمات تفادى المجلس الاصطدام بصخرتها بفضل البراعة واللباقة والألمية في أنطون الجميل عضو الشيوخ ! وهو في كل يوم يصنع مثل هذا في جريدة الاهرام !

وتطرد آراؤه — على هذه الأسس — في السلوك الشخصي ، وفي العمل الفني سواء بسواء ... يدعى لائقاً بعض المحاضرات على الشبان والشواب ، فيتحدث عن « الفضائل الصغيرة » وعن « الميوب الصغيرة » ... أليست هذه

العيوب وتلك الفضائل هي التي تبرز في الحياة اليومية ، وتطبع السلوك ، وتؤثر في علاقات الأفراد الاجتماعية ؟.. إن الفضائل الكبيرة ، والعيوب الكبيرة ، لما يميز الشخصيات الفذة النادرة ، وهذه لا تقني الصحفي الأملعي اللبق كثيراً . إنما تعنيه اليوميات وما هو بسبب اليوميات . تعنيه المناسبات الكثيرة المتكررة التي تلون الحياة اليومية ، وتدخل في يسر وسهولة إلى الدائرة الصحفية .

واسمعه يعلل اختياره لموضوع « الفضائل الصغيرة » فيقول :

« إن الحياة لا تمهد دائماً لجميع الناس الوقوف موقف البطولة ، والظهور في مظهر العظمة ، ولكنها تمهد كل يوم ، ولكل منا ، موقفاً من مواقف الفضائل الصغيرة .

« لا يعطي لكل إنسان أن يعيش في أوج العز أو يموت بين طعن القنا وخفق البنود كما يريد المتني . ولكنه يعطي لكل إنسان أن يعيش عيشة الكرامة والاستقامة ، وأن يموت راضياً مطمئناً .

ولا يعطي لكل إنسان أن يقف موقف السموأل ، فيضحي بابه في سبيل جاره ، فيصبح مضرب المثل في الوفاء . ولكنه يعطي لكل منا أن يكون وفياً أميناً بلا طنطنة ولا إعلان .

« لا يعطي لكل فتاة أن تكون كدجان دارك ، تقود الجيوش وتهزم الأعداء ، فتتخذ وطنها ، ولكنه يتاح لكل فتاة ، وقد تسلحت بالعلم والفضل أن تطرد من بيتها أعداء الجسم والروح ، فتحرر أسرتها من الخرافات والمعادن البالية ... الخ .

واسمعه يضرب الأمثال على هذه « الفضائل الصغيرة » :

« هي شيء من التساهل يحملنا على اغتفار أخطاء الناس ، يقابله التشدد مع أنفسنا فلا نتغفر لها زلاتها وإن كانت من الهنات الهيئات .



« وهي شيء من الاغضاء المقصود ، يجعلنا نقض الطرف عن عيوب غيرنا بدلا من تلك اليقظة التنبيه للكشف عن عيوبهم المستورة ، وتقصيصها في مكانها .

« هي قليل من مرونة الفكر ، لقبول السليم من آراء أصدقائنا ، وإن لم تنطبق كل الانطباق على آرائنا ، الخ .

« هي فضائل نستطيع أن نزاولها في كل يوم وفي كل ساعة ، وفي كل عمل ، وفي كل قول . وهي مشتركة بين جميع طوائف الناس ، كبيرهم وصغيرهم ، وبين جميع العصور ماضيها وحاضرها .

« بل إذا شئتم قولوا : إنها الملابس العادية التي ترتديها كل يوم ، في حين أن الفضائل الكبرى هي الملابس الرسمية التي لا نظهر بها إلا في المواسم والأعياد . وإذا كان للثانية أناقتها وبهجتها ، فإن الأولى لها فائدة أهم ، وفيها سد الحاجة ماسة .

اللباقة .. ومستلزماتها : المرونة ، التسامح ، الاغضاء ...  
ويسير في محاضرة « العيوب الصغيرة » على النسق ذاته ، يصف العيوب اليومية التي تقع لكل فرد ، وتزاولها كل نفس ، ويقرر أنها أشد أثراً في الحياة مما اعتدنا أن نسميه « الكبار » أو العيوب الكبيرة .

ويضرب الأمثلة على العيوب الصغيرة . فيكون من بينها هذا المثال . وله دلالة خاصة فيما نحن بصدد ، على طبيعته التي أسلفنا عنها الحديث :

« هناك عيب صغير كثير الشيوع . وقد يد في أول أمره لطيفاً خفيفاً ، إلى القلوب ؛ ولكن ما أسهل ما يتقلب ثقيلاً كريهاً . وهو المزاح .

« فاللطيف من المازحة يفكه النفس ، ويسري عن الخاطر ، فيعرف المازح الطريف اللبق أن يجعل مزاحه مزيجاً من المدح والنقد ؛ فلا يشير إلى عيب صغير في من يمازحه إلا ليظهر فيه فضيلة كبيرة . وإلا انقلب المزاح بين الاخوان

استهزاء يذهب بالصفاء ، وسخرية تقطع الاخاء ، وهل نعتقد أننا بلا عيب حتى  
نسخر من عيوب الناس .

والذين عاشروا أنطون الجميل أو عاملوه يدركون أن هذه أخص خصائصه .  
لا في المزاح وحده بل في الجد أيضاً . فهو قد ينقدك ويوجه نظرك إلى عيب فيك .  
ولكنه لا يجرحك ، ولا ينسى أن يلف النقد في غلاف من الثناء أو الدعاية . إنها  
اللباقة هنا أيضاً تطل على الموقف وتعالجه في لطف دقيق . وإن الذين لا يعرفون  
الجميل ليستطيعون من قراءة ما يكتب أن يعرفوه !



بهذه الروح تناول الجميل « شوقي » ... في كتابه الموسوم بهذا العنوان .

نقده نقداً ملفوفاً ، وحدد مكانه في العالم الأدبي في لباقة . وأعجب في الوقت  
ذاته بلباقة شوقي ومهارته ومروته في تفادي العقبات الشائكة ، واللف حول  
الصخرة التي يكلف تسلقها جهداً أكبر من جهد المهارة واللباقة ...!

تسلل في لباقة كاملة في أول الأمر إلى لقب شوقي « أمير الشعراء » فرد أصله  
إلى « شاعر الأمراء » على طريقة القلب في لغة العرب ! وتلك غمزة لطيفة تشير  
إلى ما كان للملابسات الرسمية في حياة شوقي من أثر في شهرته وتقديره . ولكن  
الجميل لا يعلق عليها هذا التعليق المكشوف ... بل يقول :

« قالوا : إذا لقب بـ « أمير الشعراء » ، فلأنه كان « شاعر الأمراء » على قاعدة  
القلب المعروفة عند العرب .

« مدح أقبال مصر من إسماعيل ، إلى توفيق ، إلى عباس ، إلى حسين ، إلى  
فؤاد . وكثيراً ما ذهب صعوداً من الأحفاد إلى الأجداد ، فتطرق إلى مدح سعيد  
وإبراهيم ومحمد علي ، بل رجع إلى التاريخ القديم يقلب صفحاته ، فيمدح

سلاطين مصر وخلفاءها وفراعينها ، ويتغنى بآثارهم ، ويشدو بآثارهم ، مجيداً في مدحهم جميعاً .

« وكذلك كان شأنه مع سلاطين بني عثمان الذين تعاقبوا على عهده . فكما مدح عبد الحميد أطرى رشاداً ؛ وكما أطرى رشاداً أشاد بمحمد الخامس (١) . وكما تغنى بمظمة السلاطين والخواقين ، تغنى بأبطال الحرية والدستور العثماني ، وكما أطنب بذكر سلاطين الامتانة أطنب بذكر رجال أنقرة .

« فكان من وراء ذلك أن اتهمه البعض في صحة عقيدته السياسية ، وشك في نزاهة مبدئه الاجتماعي . وقيلت عنه أحياناً كلمات : الزلفى والتملق ؛ فزعموا أنه مداح السلطة أية كانت السلطة ، ومطري القائمين بالأمر ، أياً كان القائمون بالأمر .

« تهمة لا تقوم على أساس ، إذا حللنا نفسية شوقي ، وتشكك يضحمل من نفسه إذا نظرنا إلى الحوادث والأحوال التي أحاطت بالشاعر ... الخ » .

ويلاحظ القارئ هنا أن « الجميل » ساق مسألتين : الأولى لقب شوقي . والثانية اتهام شوقي ... فرد عن الثانية وحدها . وترك الأولى تستقر في الأذهان .. لباقة في بيان نشأة هذا اللقب ، وقيمته الحقيقية في تقدير النقد الأدبي الخالص بعيداً عن الملبسات والمسيبات !

فأما تعليقه لتقلب شوقي بين المبادئ والأشخاص فسنناقشه بعد قليل .

إنما تنقل في الكتاب صفحات ، لتراه يحدد في لباقة كاملة ، عمل شوقي في الشعر العربي :

« لم يشد إلى قيثارة الشعر وترّاً جديداً ؛ ولكنه عرف أن ينطق الأوتار القديمة بتغنيات جديدة مستعذبة . فأوتار العود معدودة ، وهي هي ، عدداً ونوعاً ، تحت

---

(١) رشاد هو محمد الخامس ، وهي قلعة قلم .

أنامد العازف . ولكن كان عازف يفتن في النقر عليها ما شاء له الاقتتان فيسمعنا منها لجديد من الألحان . وألوان الشبح الشمسي واحدة ، ولكن كل مصور يتدع من مزيجها شتى الألوان .

« وهكذا كانت أوتار القيثارة القديمة في يده ، تخرج ألحانا مستجدة في كل موضوع » .

وهذا تحديد دقيق لعمل شوقي في حقل الشعر العربي ، وإدراك صحيح لحقيقة هذا العمل ... أما ما جاوره من تبريرات ، وتحسينات ... فتلك هي اللباقة في عرض الحقائق بأسلوب لطيف ، ينقد ولا يجرح ، أو يجرح ولا يسيل الدماء !



أما دفاعه عن قلب شوقي بين المبادئ والأشخاص . فنحن نسب هنا في الاقتطاف منه . لأنه يصور قضية تحسن مناقشتها بالتفصيل . قال بعد الفقرات التي اقطفناها هناك :

« مهمة لا تقوم على أساس إذا حللنا نفسية شوقي ، وتشكك يضمحل من نفسه إذا نظرنا إلى الحوادث والأحوال التي أحاطت بالشاعر ، فحملته على تغيير اسم المدح دون أن يغير مطلبه من المدح ، وعلى تبديل العنوان دون أن يبدل ما تحت العنوان . فالنصائح هي هي مهما تغيرت المدائح ، وهو القائل :

« ولي غرر الأخلاق في المدح والهوى » .

« خدم الحرية لأنه أحبها ، ودعا إلى الإصلاح لأنه لمس الحاجة إليه ، وقال بوجوب نشر العلم ومكارم الأخلاق ، لأنه عرف أنها أساس العمران . ومن أجل ذلك خدم السلطة لأنه رآها واجبة لازمة لتحقيق جميع تلك المطالب .

لا يصلح القوم فوضى لاسراة لهم ولا سراة إذا جهالهم سادوا  
« مدح جميع من ذكرنا من الملوك والأمراء ، ولكنه نصح لكل منهم



بالاصلاح ، واحترام الحرية ، والعمل على ترقية البلاد ، وحسن سياسة العباد ،  
ورقع منار العلم ، وهو يرى أن جميع هذه الأمور لا تتم في الشرق إلا على أيدي  
القائمين بالأمر فيه ، لأن الاصلاح إذا كان محققا ولا محالة ، كما يقولون ، إما من  
الأعلى وهو التحول ، وإما من الأدنى وهو الثورة ، فهو يريد عن طريق التحول ،  
أي من الأعلى : على يد صاحب السلطان ، هذه هي نظريته الاجتماعية . فهو يطلب  
الخير لهذا المجتمع الشرقي عن هذه الطريق .

ولا جال إلا الخير بين سرائري لدى شدة خيرية الرغبات

« يمدح الخديوي عباسا ، ولكنه يقول له :

لا يظهر الكبراء آية عزم حتى يُعزوا آية الأفكار

ويذكره وهو يفتح الجامعة المصرية ، أن :

ترك النفوس بلا علم ولا أدب ترك المريض بلا طب ولا آس

وإذا قال لتوفيق :

لك مصر يجري تحت عرشك نيلها ولك البلاد عريضها وطولها

فقد قال له في القصيدة نفسها :

كانت خزائن ملكها بيد البلى نهياً مباحاً للرقب دخولها

ألفت مفاتيحها إليك فأصبحت يزت الزمان كنوزها ويكيلها

« وإذا مدح إسماعيل أنصفه في قوله :

لم ير الناس مثل أيام نعم ك زماناً ولا كبؤسك عهداً

كنت إن شئت بديل السعد نحساً وإذا شئت بديل النحس سعداً

« وإذا مدح الملك فؤاد عقب على المدح بقوله :

إن سرك الملك تبنيه على أسس فاستنهض البائسين العلم والأدبا

وارفع له من حبال الحق قاعدة ومد من سبب الشورى لها طنباً

يدعو الأزهرين إلى الالتفاف حول العرش :

كونوا سياج العرش والتمسوا له  
نصرا - من الملك العزيز مؤزرا  
ولكنه يعلق على ذلك بقوله :

وتقيأوا الدستور تحت ظلاله  
كنفا أهش من الرياض وأنضرا  
فماذا يهمننا اسم المدوح ، وماذا يهم بنوع خاص ، الأجيال القادمة إذا كان  
المدح ينطوي على مثل هذه العظات والحكم البالغة . فليمدح الشاعر من شاء من  
الملوك ما دام يقول له :

والعدل في الدولات أس ثابت  
يُقيني الزمان ويُنفِذ الأجيالا  
أو ما دام يهيب به :

إن ملكت النفوس قابغ رضاها  
فلها ثورة وفيها مضاء  
يسكن الوحش للوثوب من الأسر  
ر ، فكيف الخلائق العقلاء  
ولا يحتاج الشاعر — كما يحتاج الحكيم — إلى الحيلة ليحمل حملته على روح  
الاستبداد كما يفعل شوقي مشيراً إلى توت عنخ آمون :

المستبد يطاق في ناووسه  
لا تحت تاجيه وفوق وثابه (١)  
والفرد يؤمن شره في قبره  
كالسيف نام الشر خلف قرابه  
ولا يعد الشاعر أبلغ مرشد وأهدى هاد -- في مدح الملوك — إذا عرف أن  
يقول كشوقي :

زمان الفرد يا فرعون ولي  
وأصبحت الرعاة بكل أرض  
فؤاد أجل\* بالدستور ديناً  
بنى (الدار (٢) التي لا عز إلا  
ولا استقلال إلا في ذراها  
ودالت دولة المتجبرينا  
على حكم الرعية نازلينا  
وأشرف منك بالاسلام ديننا  
على جيلنا للمالكينا  
لتبوع ولا للتابعينا

( ر ) الوثاب: السرى الذي لا يبرح الملك عليه ( ٢ ) دار النيابة .

« أليس من البراعة أن تمدح المرء بمحملة لتحيتها إليه ، وأن تزدحم له منقصة لتكرهه فيها ؟ أليس ذلك ما فعله شوقي في قوله لاسلطان محمد رشاد :

جددت عهد ( الراشدين ) بسيرة      نسج الرشاد لها على منواله  
بنيت على الشورى كصالح حكمهم      وعلى حياة الرأي واستقلاله

وفي قوله :

وإذا سبا الفرد المسلط مجلسا      ألغيت أحرار الرجال عيـداً

« بمثل هذا مدح شوقي الملوك والأمراء ، متخذاً المديح في أغلب الأحيان وسيلة لطلب العدل والانصاف في الرعية ولتمجيد الشورى والحرية ، كما رأيت في ما ذكرنا وما تجد منه الشيء الكثير في سواء .

« وهكذا لم يغير عقيدته السياسية ومبدأه الاجتماعي . فها هما في جميع مدائحه وإن تبدل اسم المدوح . والشاعر شاعر أيا كان الروي الذي يختاره لقصيدته ، ما دامت نفسه حساسة وقربحتة فياضة . وهل اسم المدوح في جميع ما ذكرنا سوى الروي ؟

وقد قال هو نفسه :

جلال الملك أيام وتمضي      ولا يمضي جلال الخالدين

« ونعتقد أنه لا بد من شجاعة في النفس للاقدام على ذلك ، كما أنه لا بد من كثير من البراعة والمرونة واللباقة لهذا التفسير في الشكل دون التفسير في الجوهر حتى يتم ذلك بلا تبجح ولا تعصب للمبدأ الجديد . والتعصب كما هو معروف ، ملازم عادة لمن يذهب مذهباً جديداً ، في السياسة أو في الدين . وهذا ما عرف شوقي أن يتجنبه ، ... الخ .

ونحن نخالف الأستاذ المؤلف في هذا لأمرين اثنين :

الأول : أن المسافة بعيدة بين الشاعر والواعظ . فلا يحتاج للشاعر بأنه قام بدور الوعظ والارشاد .

والثاني : أن الشاعر هنا لم يقم حتى بدور الواعظ . والعودة إلى التاريخ تكشف وجه الحق في الموضوع .

فالواعظ ذو الشخصية الذي يسلكه التاريخ في تاريخ الوعظ ، ويعرف له قيمته في هذا المجال هو الواعظ الذي يوجه الأشخاص والتيارات ، لا الذي يتبع الأشخاص والتيارات .

ونحن حين نتبع شوقي في مواعظه التي ضمنها أماديجه لا نراه مرة واحدة قام بدور الموجه ، إنما قام دائماً بدور المحبذ للأمر الواقع .

إذا ذكر الدستور لم يذكره في إبان النضال من أجله ، والتضحية في سبيله . وإنما يذكره بعد أن يصبح حقيقة قائمة ، ويدافع عن الدستور حين يكون الدستور في غير حاجة للدفاع ، ويصمت عنه حين يحتاج للذود والكفاح !

مدح عبد الحميد عدة مدائح قبل إعلان الدستور ، فلم يذكر الدستور مرة واحدة . ثم رثى نكبته حين أديل عن السرير ، وهنا فقط نصيح له أو تمنى له أن كان قد سمع لصوت الشعب وقبل الدستور !

وكذلك في مصر ، لم يتحدث عن زمان الفرد الذي ولي ، إلا بعد أن ولي فعلاً . وبعد أن اختار الملك فؤاد أن يحكم بلاده حكماً دستورياً فصدر دستور سنة ١٩٢٣ . أما قبل ذلك فلم ينبس عن الدستور بكلمة . وأما بعد ذلك حين عطل الدستور . فصمت كذلك عن هذا الدستور .

وكذلك جميع الفضائل التي أثنى عليها في المدوحين، أثنى عليها بعد أن تقرر، ولم يذكرها إطلاقاً وهي فكرة يراد تحقيقها .

وبذلك لم يكن شوقي واعظاً ، بل كان مؤيداً لكل حالة واقعة بعد وقوعها



ولقد كان — من غير شك — في جميع الأوقات ينفذ وصيته في « مجنون ليلي » .

إذا الفتنة اضطرت في البلاد ورمت النجاة فكن إمعنة

فالنجاة والسلامة هي التي كانت تسير شوقي في أماليحه ومواعظه كلها . بحيث لا تكلفه جهداً ولا مشقة ولا تضحية من أي نوع ومن أي لون .

وإذا احتاج هذا شيء فأنما يحتاج إلى « كثير من البراعة والمرونة واللباقة » كما يقول الجيمل باشا في فقرة سابقة . ولكنه لا يحتاج أبداً « إلى شجاعة في النفس للاقدام على ذلك » كما يقول في الفقرة ذاتها ، فالسلامة مكفولة ، ولا ضرر من هذه النصائح ولا ضرار !!



وعلى ذكر « التعصب » الذي ورد ذكره في السياق ، والذي « عرف شوقي كيف يتجنبه » أقرر أنه ليس كل تعصب ضيقاً في آفاق النفس والفكر ، ولا كل تسامح رحابة نفس وفسحة عقل .

فالتعصب في حالات كثيرة ثمرة اقتناع برسالة كبيرة . وجميع الأنبياء وأصحاب الدعوات الضخمة كانوا — على نحو من الأنحاء — متعصبين لدعوتهم مصرين عليها . ولولا هذا ما نجحت تلك الدعوات . ٢

والتسامح قد يكون منشؤه حب السلامة واثقاء الضرر ، وضعف النفس عن الاصرار والمقاومة ، وعجزها عن بذل الجهد الذي يبذله عادة أصحاب المبادئ والمقائد .

وربما كانت الفترة التي عاش فيها شوقي أشد الفترات حاجة للتعصب للمبادئ والدفاع عنها ، فقد كانت فترة اليقظة والنهضة في مبدئها . وهذه تحتاج إلى جهد وتضحية ، أكثر مما تحتاج إلى التراخي والاسترخاء .

وأصدق ما يقال عن شوقي : إن هذه لم تكن سماحة نفس ، وإنما كانت هي

سمة رجل البلاط الذي عليه أن يستقبل صاحب السلطة أيا كان ، بالانحناء المحفوظة والابتسامة المعروفة . وهكذا كان يرحمه الله .

★ ★ ★

وكذلك نحب أن نقف عند قول الجميل باشا :

« وصفوة القول : إن شعره مرآة للرأي العام ، وتبع لتقلبات الحوادث يسجلها فيه ، ويرويها في تلك القصائد التي يتقن بها أبناء العربية في كل قطر ، فتجلى فيها نزعات الرأي العام أكثر مما تتجلى فيها مبادئ الشاعر السياسية » .

فهذا صحيح . ولكنه يحتاج إلى التوضيح .

إن الشاعر يكون مرآة للرأي العام . ولكن موقفه من انعكاس صورة الرأي العام في نفسه يختلف .

فشاعر كحافظ ند شوقي وزميله . كان شعره مرآة للرأي العام . وكان هذا يتبهاً له لأنه هو واحد من هذه الجماهير ، لا يرتفع في إحساسه عنها . ولكنه يفعل كما تنفع ، ويستجيب للحوادث من داخل نفسه ، كما يستجيب أي فرد من الشعب . فهو متصل بالشعب من الداخل ، وهو يحس في صميم نفسه ما يحسه الشعب كله . فاذا تحدث كان حديثه صدى الحرارة الكينة الدفينة التي يشارك فيها كل فرد في شعوره .

أما شوقي فلم يكن حسه كحس الجمهور ، ولم يكن التعاطف بينه وبين أفراد الشعب ينبع من داخل نفسه ، ولم يكن يفعل بالحوادث في نفس اللحظة التي تنفع فيها نفس كل فرد . إنما كان ينظر مهب الريح ، ويتأمل انفعالات الجمهور ، ويرقب مشاعر الشعب . . . يفعل ذلك كله من الخارج ، ثم يعبر في اتجاه الجماهير . . . فاذا سمعت الجماهير صوته وهي منفعة بالحدث ومناسبتة الحاضرة لم تفرق بين الحرارة النابعة من ضميرها ، والحرارة التي يثما شعر شوقي فيها . فتهتف لشوقي ، وهي في الواقع إنما تهتف لصورتها هي في مرآة شعره . . .

وما من شك أن هذه براعة تحسب لشوقي من الناحية الفنية البحتة : أن يستطيع تصوير اتجاه الجماهير ، في الوقت الذي لا تفعل نفسه بما تفعل به نفوسهم !

ولكن « حافظ » — وهو أقل براعة من شوقي بلا جدال ، وأضيق أفقا وثقافة — أصدق حساً عما يبر عنه ، وإن كان كلاهما لا يرتفع في إحساسه وتصويراته عن الجماهير العادية ، ولا يتجاوز إلا بالقطرة على الأداء حيث لا تقدر الجماهير على هذا الأداء !

وهذا هو الوضع الصحيح — لشوقي ، ولحافظ — في كونها عاشا مرآة للرأي العام .



قرر الجيئل باشا أن شوقي « لم يشد إلى قيثاره الشعر وترا جديدا ولكنه عرف كيف ينطق الأوتار القديمة بنغمات جديدة مستعذبة » .

ثم أخذ يستعرض الأوتار القديمة التي وقع عليها شوقي هذه النغمات الجديدة . فتحدث عن : « وتر الدين » ، و « وتر الوطن » ، و « وتر الحكمة » ، و « وتر المصور » ، و « وتر الخصاص » ، في الغزل والرثاء ، والعواطف الشخصية على وجه العموم .

وفي هذا الفصل تلخيص جيد لموضوعات شوقي واتجاهاته ، تدل على دراسة كاملة لشعر شوقي ، واستخلاص أوتاره الأساسية ، والاستشهاد عليها بمقتطفات شق ...

والتعليق هنا على بعض هذه المختارات مفيد في فصل النقد، ومصور للاتجاهات المختلفة في النظر إلى الأعمال الفنية الواحدة من زوايا متعددة !



يقول الناقد الأديب عند استعراضه للنغمات التي عزفها شوقي على وتر الحكمة :  
« وهناك وتر ثالث شده أمير الشعراء إلى قيثارته كما شده غيره من الشعراء .  
عنيت به وتر الحكمة ، أو الاجتماعيات ، وله فيه أيضاً الشيء الكثير . ولا عجب أن  
تكثر الحكم والنصائح وضروب الارشاد في شعر من تقنى بالدين والوطن . ولقد  
أشار شوقي نفسه إلى ذلك ، بل رأى الحكمة فنا من فنون الشعر الرئيسية .

نصيحة ملؤها الاخلاص صادقة      والنصح خالصه دين وإيمان  
والشعر ما لم يكن ذكراً وعاطفة      أو حكمة ، فهو تقطيع وأوزان

« وقد امتاز بما استخرجه من هذا النوع أيضاً ، وطبعه بطابعه الخاص ، شأنه  
فيه شأنه في الألحان التي استنبطها من سائر الأوتار .

« فقد امتازت حكمه واجتماعياته بسهولة معناها ، ورواء مبناها ، فجمعت إلى  
أبهة الحكمة وجلالاتها ، عذوبة الحياة وطلاوتها . ففلسفته في الحياة فلسفة باسمه ،  
لا عبوس فيها ولا تجهم ، فهي الحكمة تحمل زهراً ؛ وهي فلسفة هينة سهلة ،  
لا تصيب فيها ولا تعقيد ، بل تبدو وضاحة المذهب ، سهلة المطلب ، لا يقصد منها  
إلا إلى العدل والوئام ومكارم الأخلاق . »

وفي اعتقادي أن المسألة هنا تحتاج إلى شيء من التحديد والتخصيص .  
فالأولى أن نسمي حكمة شوقي : « مواعظ شوقي » أو « اجتماعيات شوقي » ، كما عبر  
عنها أنطون باشا في بعض المواضع . فهذا التعريف أدق وأكثر تحديداً لطبيعة هذا  
القسم من شعر شوقي .

والمسافة كبيرة بين الحكمة والمواعظ ، فالحكمة تقتضي فلسفة خاصة وطابعاً  
معيناً . كالذي نلاحظه في حكمة المتنبي مثلاً أو حكمة المعري ، وكلاهما يطبع  
فلسفته بطابعه فيعرف به ولو لم يذكر اسمه . ولا طابع لحكم شوقي ومواعظه ،  
فهي مواعظ شائعة لا تحمل سمة شخص معين . ولا تتناول إلا مسائل يومية  
كالحرص على مكارم الأخلاق !



وأنطون باشا يقول : « امتازت حكمه واجتماعياته بسهولة معناها ورواء مبنائها ، وهذه ميزة في الصياغة لافي الطابع النفسي والعقلي .

ويقول : « فلسفته في الحياة فلسفة باسمه لا عبوس فيها ولا تجهيم ، ...

ونحن لم نلح فلسفة معينة على الاطلاق لا باسمه ولا عابسة . إلا إذا كان الأستاذ يعني ما أشار إليه مرة ، وهو أن شوقي لا يتعصب لمذهب من المذاهب ، ولا يتخرج من استقبال الخلف والسلف والآراء المضادة في يسر وهوادة . وهذا شيء آخر غير الابتسام والعبوس . إنه شيء من ليونة الأخلاق يلخصه البيت الذي اقتطفناه :

إذا الفتنة اضطرت في البلاد      ورمت النجاة فكن إمعة  
وهذا وحده ، هو الذي يصح تسميته فلسفة شوقية ، وطابعاً ظاهراً  
لحياته وشعره !

إننا نفهم من الفلسفة العينة أن تكون كفلسفة المتنبي مثلاً : فلسفة الصراع والغلاب والاقترحام تنبعث من الطبع الحي المصطرع مع الأحياء . أو كفلسفة المعري : فلسفة التشاؤم المنعزل الزاري على الحياة في أساسها العميق .

فما فلسفة شوقي في مثل هذا المجال ؟

لا شيء إلا الحكم والوعظ الشائعة التي لا تحمل فلسفة خاصة ، ولا تدل على مزاج معين لفرد خاص من بني الانسان .

★ ★ ★

وتتجاوز وتر الحكمة إلى وتر الوصف . فترى مؤلف « شوقي » يختار بعض المقطوعات الوصفية . وتقف نحن منها أمام وصف شوقي لهيكل أنس الوجود حيث يقول :

قف بتلك القصور في اليم غرقى      ممسكا بعضها من الذعر بعضا

كعدارى أخفين في الماء بضاً      سباحات به وأبدن بضاً  
فمن الوجهة البصرية البحة نرى هذا الوصف دقيقاً ، ومن وجهة التشبيهات  
الشعرية نرى كذلك تشبيهاً في كل بيت — على حدة — جميلاً .

ولكن هنالك شيئاً آخر ، هو جمال التناسق في الظلال النفسية التي تلقيناها  
التشبيهات لتؤثر في الحس ، فتغمره مشاعر خاصة إزاء المنظر المتخيل من وراء  
هذه الظلال .

فعلوا تنظر في الظلال النفسية لكل تشبيه من هذين التشبيين :

قف بتلك القصور في اليم غرقى      ممسكا بعضها من الذعر بعضاً

نحن إذن أمام مشهد غرق ، والفرقى مذعورون يمسك بعضهم من الذعر  
بعضاً ... والظل الذي يلقيه هذا المشهد في النفس هو ظل كثيب منبعث من شبح  
الفناء ، ومن مشهد الفرق ومن حركة الذعر . ففيه إذن ما يقبض الصدر ، ويكمد  
النفس ، ويشير الأسى .

وفي وسط هذا الجو القابض الأسى الحزين تنتقل فجأة إلى ظل آخر يلقيه  
البيت التالي :

كعدارى أخفين في الماء بضاً      سباحات به وأبدن بضاً

فأي شعور بالانطلاق والخفة والمرح ، يوحيه مشهد العذارى يرتدن الماء  
سباحات ، يحفين في الماء بضاً ، ويبدن بضاً !

إنه ظل لا يتسق بحال مع الظل الأول . والمفروض أن الشاعر إنسان حساس  
يتأثر بالمشاهد ، فتطبع شعوره في وقت ما بطابع معين . فأي الشعورين كان في  
نفس شوقي ، وهو يقف أمام هيكل أنس الوجود ؟ أهو شعور المرح والنبطية  
والطلاقة والعبث فخطر له خاطر العذارى المرحات السباحات في الماء ؟ أم شعور  
الانقباض والكآبة والأسى ، فخطر له خاطر الفرقى ممسكاً بعضهم من الذعر

بعضاً ؟ أم إنها تشبيهات وعبارات وليس وراءها رصيد من شعور ، ولا عاطفة إنسانية — بله العاطفة الشاعرية — ؟

تلك مممة مطردة في كل أوصاف شوقي . تدل على أن المسألة كانت مسألة صياغة ومرانة عليها . لا مسألة حساسية شاعرية معينة . فالشاعر الذي يتحرك وجدانه أية حركة أمام المشاهد والحوادث ، يكون شعوره مطبوعاً بطابع معين في اللحظة المعينة . ويكون انفعاله انفعال فرح أو ألم ، ومسرحة أو انقباض . وسعادة أو شقاء ... إلى آخر الانفعالات الانسانية الصادقة ، ولا يكون هكذا مرحاً إلى أقصى حدود المرح ، وكثيلاً إلى أقصى حدود الكتابة ، في لحظة واحدة أمام مشهد واحد !

وتصحيح موقف واحد كهذا الموقف ربما كان ذا قيمة في بيان معنى الشعر والشاعرية للكثيرين من النظامين الوصافين في هذه الأيام .

الشاعر إنسان على الأقل . لا آلة تشبيهات وتعبيرات !!!



ونكتفي بهذا القدر من التعليق . ولكتنا تبه إلى ملاسة قد يكون لها دخل في موقف أنطون باشا في هذا الكتاب :

الكتاب محاضرتان : قلت إحداهما بمناسبة تكريم شوقي ، وقلت الثانية بمناسبة رثائه . وكلتا المناسبتين تقتضي مجاملة خاصة ، ولباقة خاصة . وقد كان حسب أنطون باشا أن ينفذ بلباقته الأدبية الصحفية من خلال المجاملة فيقرر المسألتين اللتين سبقت الإشارة إليهما : مسألة « شاعر الأمراء » وعلاقتها « بأمر الشعراء » ، ومسألة : الأوتار التي ضرب عليها شوقي والقيثارة التي لم يشدد فيها وتراً جديداً .

والباقي جاء استعراضاً أكثر منه تقدماً . وهو استعراض جامع دقيق فيه لباقة في المرض وبراعة في الأداء ، وجهد في الاختيار .



أما أنطون الجليل الأديب الناقد فتجده في مقدمة ديوان « طانيوس عبده » سنة ١٩٢٥ حيث يلخص الخصائص ، ويبرز السمات الشخصية في أسلوب مصور تشع منه شاعرية في الاحساس وفي التعبير على السواء . ذلك حين يقول :

« ما جلست يوماً إلى « طانيوس عبده » إلا نظرت طويلاً إلى ابتسامته وهي أشبه شيء أحياناً بالكثرة ، تشترك فيها شفته وعينه ، فترسم في حديثه وعند سكوته ، ارتساماً غريباً حاولت كثيراً إدراك معناه ؛ أهى ابتسامة رضى واهتمام ، أم ابتسامة تزهّد وازدراء ؟ أهى آية ارتياح وطمأنينة ، أم أثر ألم هاج نفساً مكلومة حزينة ؟ إنها لا ابتسامة غريبة مبهمة ، كأنها نشأت في حنايا ضلوعه ، فلا ترى مصدرها ، ثم ظهرت عند فجوة فمه ، فاستقرت لحظة على زاوية شفثيه ، ثم ذهبت صعوداً إلى عينه ، ففارت منها في دماغه . وما كان أنفـه الأقي ، وقد اعترضها في الطريق التي ارتسمتها ، إلا ليزيدها إبهاماً ولبساً . فتبقى عندها بين الشك واليقين : أهى أثر دمة جمدت في عينيه ؟ أم بداية ضحكة مستنطق من بين شفثيه ؟ أهى الغلس الذي يعقبه إشراق النهار ؟ أم الشفق الذي يندر بزوال الأنوار ؟

« إني لألح جميع معاني شعره بين تجهّم وجهه ، وانبلاج ثغره !

« قرأت ديوانه هذا فرأيت تلك الابتسامة البهمة مرسومة في قصائده وأبياته : تطل عليك من قوافيه ، تارة ساخرة منك ، وطوراً مشفقة عليك ، وحيناً مرتاحة إليك ، فلا تدري أشاركه فيها ، أم تفت وتعض على ابتسامتك بالنواجذ وتداريها .

« وكأن الشاعر قد تعمد حجب قلبه عن عين الرقيب . ليتركك بين الشك واليقين » ...



وبعد أن يعرض مقتطفات شتى للشاعر يعلق عليها تعقيماً تحليلياً حاسماً فيقول :  
« ففي هذه الأبيات التي اقتطفناها من مختلف قصائده ، وفي الكثير غيرها  
بما لا متسع هنا لإيراده ، تراه دائماً أبداً جامعاً بين النقيضين مبنى ومعنى :  
البشاشة والانتقاض . الضحك والبكاء ، والحزن والفرح ، دمع العين وضحك  
القلب ، الويل والنعمة ، الشؤم واليمن . اقرار الثغر الحزين ، واكتساب  
الوجه الباسم .

« هذا شأنه في الشعر الذي أنشأ ، وفي الشعر الذي ترجم : استوقفته  
معان كثيرة في ترجماته القصصية ، فحفظ منها فقط ما كان صدى لشعوره معنى  
وحساً ، فنظمه شعراً .

« وهكذا يضرب دائماً على وتر واحد ؛ ولكنه قادر على إخراج أنغام مختلفة على  
هذا الوتر . وتلك الأنغام المختلفة الطبقات ، التنوعة اللغات والعنات ، ترجع دائماً إلى  
قرار واحد : اللوعة الضاحكة أو الضحكة الباكية .

وهكذا يلخص طبيعة « طانيوس عبده » تلخيص ناقد بشاعر في حسه وتعبيره،  
فاذا رجعت إلى ديوان « طانيوس » رأيته مصداق هذا التلخيص القذ . القذ في كل  
ما كتب أنطون الجميل من نقد ومن تقدمات للواوين الشعراء وهم كثيرون .

ويقرب من هذه المقدمة البارة كلمة كتبها عن « شاعرية خليل مطران » في  
« مجلة الزهور » سنة ١٩١٣ . يلخص فيها منابع شاعرية مطران ، وآثارها  
الواضحة في شعره .



وبعد فإن الألمية واللباقة هما السمتان البارزتان في أنطون الجميل الأديب الناقد  
بروزهما في أنطون الجميل الصحافي وعضو الشيوخ . وإنه لصحافي من فرع رأسه  
إلى أخمص قدمه كما قلت في أول المقال .

وقد وافق فراغي من هذه الكلمة الانعام على أنطون الجميل الصحفي بالباشوية،  
فرايت أن أقتطف هنا مقدمة كلمته عن « شاعرية مطران »، إذ كانت هذه الكلمة  
بمناسبة الانعام على خليل مطران الشاعر بنيشان : وهي تعطي غوذجاً من براعة  
الاستهلال ولباقة العرض ، وتؤدي كذلك حق المناسبة ! قال :

« على راية الفرقة يطلق القائد شارة المجد والشرف ؛ عند ما يبلي أفراد تلك  
الفرقة البلاء الحسن في مواقع القتال ... »

« وفي ميدان النهضة الأدبية الحديثة أبلى شعراؤنا بلاء حسناً ، فكأن سمو  
أفندينا المعظم قد علّق تلك الشارة على رايتهم إذ وضعها على صدر شاعرنا  
خليل مطران . »

« فليهنأ الخليل حامل لواء الشعر المصري ، وليهنأ النيشان الذي حلي بصدر  
يحوي الدر والجوهر ، وليحمد ملك البلاد على آلائه وليشكر ... »

« أما بعد فقد رأيت أن خير ما يصاغ من التهاني في مثل هذا الاحتفال الزاهر  
هو حديث أطار حكم إياه . أيها السادة عن المحتفل به وعن شاعريته ... »

مناسبة ومناسبة ، ودراسة ودراسة !

## « دفاع عن البلاغة »

### للزيات

للمرة الأولى بعد كتابي « عبد القاهر » في القرن الرابع الهجري ، تعرض قضية البلاغة على بساط البحث في هذا المحيط الشامل ، وتناقش بوصفها وحدة في بحث مستقل ، لافي صدد دراسة لكاتب أو كتاب (١) .

ونحن قد نخالف الأستاذ في الكثير من قضايا هذا الكتاب كما نوافقه على أسس معينة لهذا البحث . ولكن هذا كله شيء آخر لا يمس القيمة الذاتية للكتاب في المكتبة العربية ، بوصفه أول علاج شامل لقضية البلاغة بعد كتابي « عبد القاهر » ، لا يقف فيه مؤلفه عند الأدب العربي وحده ، بل يسترشد كذلك بالنقاد الفرنسيين ، وبتطور المذاهب الأدبية هناك ، كما يسترشد بالنقاد العرب ، وتطور الأساليب في العصر الحديث .

وعنوان الكتاب قد يدل على موضوعه دلالة كافية « دفاع عن البلاغة » والأستاذ الزيات أولى الكتاب المعاصرين بالدفاع عن البلاغة فهو صاحب « مذهب التنسيق التعبيري » كما وضعت له عنوانه في كتابي القادم : « المذاهب الفنية المعاصرة » ذلك المذهب المتفرع عن المنفلوطي ، صاحب « مذهب الابتداع التعبيري » .

---

(١) يقال : ان هذه القضية عرضت في كلية الاداب بالجامعة المصرية وانا لا ادري كيف عرضت هناك ولا في أي محيط عرضت . واحب ان الناس كذلك لا يدرون شيئاً عن هذه المحاولة الموضوعية

والله ، يجعل للتعبير وتنسيقه أهمية كبرى في الفن بل الذي يجعل أساس العمل الفني هو هذا « التنسيق التعبيري » .



نحن نتفق مع الأستاذ في أساس القضية ، وهو أن العمل الفني في الأدب لا يوصف بالجودة إلا أن يتبهاً للفكرة الجيدة ، أو الاحساس الجيد ، أسلوب جيد وعبرة جيدة ؛ وأن التعبير ليس نافلة في العمل الفني في الأدب ، وأنه لا يفسد ويرك ويتقدم ثم تبقى لهذا العمل قيمته الفنية .

« فالفكرة والصورة في الأسلوب كل لا يتجزأ ، ووحدة لا تعدد . وليس أدل على اتحادهما من أنك إذا غيرت في الصورة تغيرت الفكرة ، وإذا غيرت في الفكرة تغيرت الصورة . فقولك : أعنيك ، غير قولك : إياك أعني ، وقولك : كل ذلك لم يكن ، غير قولك : لم يكن كل ذلك . وقولك ما شاعر إلا فلان ، غير قولك : ما فلان إلا شاعر . فترتيب الألفاظ في النطق لا يكون إلا بترتيب المعاني في الذهن ، ... ص ٦٠ .

« من ذلك نرى أن الأسلوب خلق مستمر : خلق الألفاظ بواسطة المعاني خلق المعاني بواسطة الألفاظ . ومن ذلك نرى أن الأسلوب ليس هو المعنى وحده ، ولا اللفظ وحده ، وإنما هو مركب في من عناصر مختلفة ، يستمدّها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه . تلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف ، ثم الألفاظ المركبة ، والمحسنات المختلفة . والمراد بالصور إبراز المعنى العقلي أو الحسي في صورة محسنة . وبالعاطفة تحريك النفس لتميل إلى المعنى المعبر عنه أو لتتفر منه » . ص ٦٢

أوافق الأستاذ على هذا الأساس الذي عبرت عنه على طريقتي في كتاب « التصوير الفني في القرآن » والذي سبقنا إليه الامام « عبد القاهر » فعبّر عنه على طريقته في



كتابه « دلائل الإعجاز » . كما قررت هذه الحقيقة في كتاب « التصوير »  
بهذه الفقرات :

« وإنا لنحسب أن « عبد القاهر » قد وصل فيها إلى رأي حاسم حين انتهى إلى  
أن اللفظ وحده لا يتصور عاقل أن يدور حوله بحث من حيث هو لفظ ، إنما من  
حيث دلالة يدور البحث فيه ؛ وأن المعنى وحده لا يتصور عاقل أن يدور حوله  
بحث من حيث هو خاطر في الضمير ، إنما من حيث أنه يمثل في لفظ يدور البحث  
فيه . وأن المعنى مقيد في تحديده بالنظم الذي يؤدي به ، فلا يمكن أن يختلف  
النظمان ثم يتحد المعنى تمام الاتحاد .

« لم يصنع « عبد القاهر » القضية هذه الصياغة المختصرة ، فنحن نترجم عنه ،  
وإلا فقد استغرق فيها كتاباً لا نستطيع نقله هنا ، ولكن له فضله العظيم في  
تقرير هذه القضية ، ولو خطأ خطوة واحدة في التعبير الحاسم عنها لبلغ الثروة في  
النقد الفني . فنحن نقول عنه : إن طريقة الأداء حاسمة في تصوير المعنى ، وإنه  
حيثما اختلفت طريقتان للتعبير عن المعنى الواحد ، اختلفت صورتا هذا المعنى في  
النفس والذهن . وبذلك تربط المعاني وطرق الأداء ربطاً لا يجوز الحديث بعده عن  
المعاني والألفاظ كل على انفراد ، فلن يبرز المعنى الواحد إلا في صورة واحدة ، فإذا  
تغيرت الصورة تغير المعنى بمقدارها . وقد لا يتأثر المعنى المصمم في ذاته ، ولكن  
صورته في النفس والذهن تتغير . وهي الممول عليها في الفن ، — إذ التعبير  
في الفن للتأثير — فإذا اختلف الأثر الناتج عنه فالمعنى المنقول يختلف بلا  
مراء » . ص ١٩٠

ويرتب الأستاذ الزيات على هذه الحقيقة نتائجها الطبيعية التي رتبها عليها بعض  
النقاد في الشرق والغرب ، ولكن في شيء من الحماسة قد يجاوز القصد . قال  
في صفحة ٦٦ :

« وقد غالى علماءنا اليبانيون ، فزعموا أن المعاني شائعة مبدولة لا يملكها المتكبر

ولا السابق ، وإنما يملكها من يحسن التعبير عنها ، فمن أخذ معنى بلفظه كان سارقاً ، ومن أخذ ببعض لفظه كان له سائلاً ، ومن أخذه فكساه لفظاً أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه (١) .

« على أن هذا الرأي الجريء لم يكن من رأي العرب وحدهم وإنما يراه معهم « بوفون » وأشباعه من كتاب الفرنج ؛ فقد قرر في خطبته عن « الأسلوب » التي ألقاها يوم دخل الأكاديمية الفرنسية : إن الأفكار والحوادث والمكتشفات شركة بين الناس ، ولكن الأسلوب من الرجل نفسه .

« نعم قال « بوفون » : إن الأسلوب من الرجل نفسه ، ولم يقل : إن الأسلوب هو الرجل ، كما شاع ذلك على الألسنة ولم يرد بما قال ، أن الأسلوب ينم عن خلق الكاتب ، ويكشف عن طبعه كما فهم أكثر الناس ؛ وإنما أراد أن الأسلوب ، ويعني به النظام والحركة المودعين في الأفكار ، هو طابع الكاتب وإمضاؤه على الفكرة ؛ ومعنى ذلك أن الأفكار تكون قبل أن يفرغها الفنان في قالبه الخاص ، من الأملاك العامة ؛ فإذا عرف كيف يصوغها على الصورة اللازمة للملائمة تصبح ملكاً خالصاً له ، تسير في الناس موسومة بوسمه ، وتعيش في الحياة مقرونة باسمه ، فالأسلوب وحده هو الذي يملكك الأفكار وإن كانت لفيرك . ألا ترى أن أثر الأخلاق في بقاء الأمم وفنائها معنى من المعاني الماثورة المطروقة ، فلما أجاد شوقي سبك اللفظ عليه في بيته الشهور :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت      فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

أصبح بهذه الصيغة من حسناته المعدودة ، وأبياته المروية ! ،

ونحن — على اتفاقنا مع الأستاذ في المبدأ السابق — نختلف معه هنا كما

نختلف مع الجاحظ صاحب نظرية المعاني الملقاة على قارعة الطريق .

فإن كون العمل الفني يتألف من المعنى والصورة ؛ بحيث لا يمكن الفصل بينهما . لا يقتضي أن تكون الصورة وحدها هي العمل الفني الذي يثبت ملكيته لمن يحميه ، ولا يقتضي كذلك أن تكون جودة الصياغة كفيلاً برفع المعنى إلى مرتبة الجودة ، كما جاء في بحث الأستاذ في مكان آخر حيث يقول في ص ٧٣ :

« إذا حلّ في صدرك بعد ذلك أن تذهب إلى ما ذهبت إليه من أن تجوّد الأسلوب يتضمن تجوّد الفكرة ويضمن خلودها ، فدعك من أولئك الذين عادوا الكمال الفني بطبائعهم ... إلخ » .

أو حيث يقول في ص ٢٦ :

« وليس أدل على أن الشأن الأول في البلاغة إنما هو لرونق اللفظ وبراعة التركيب ، من أن المعنى المبذول أو الرذول أو التافه قد يتسم بالجمال ، ويظفر بالخلود ، إذا جاد سبكه وحسن معرضه . ولا بأس أن أقدم إليك مثلاً من آلاف الأمثلة ، بلغ معناه الغاية في السوقية والفحش ، ومع ذلك تحب أن تسمعه وتحفظه وتعيده لأنه بلغ من سر الصناعة غاية تظلم دونها أكثر الأقلام .

« قال أبو العيّن الأعمى لابن ثوبة : بلغني ما خاطبت به أبا الصقر ، وما منعه من استقصاء الجواب إلا أنه لم ير عرضاً فيمضغه ، ولا مجداً فيهدمه .

« فقال له ابن ثوبة : ما أنت والكلام يا مكدي (١) ؟

« فقال أبو العيّن : لا ينكر على ابن ثمانين سنة ، قد ذهب بصره ، وجفّاه سلطانه ، أن يعوّل على إخوانه ، ثم رماه بمعنى فاحش مكشوف . فقال ابن ثوبة : الساعة أمر أحد غلمانك بك .

فقال أبو العيّن :

---

(١) المكدي : من يسأل كلام الناس .

« أيها ؟ آآلذي إذا خلوت ركب ، أم آلذي إذا ركبت خلا ؟ » .

فانظر في هذه الجملة الأخسيرة ترمي ابن ثوبة في نفسه وفي زوجه ، وهما معنيان سوقيان يترددان كل ساعة على ألسنة السباين من أوشاب العامة . وإنك مع ذلك تقف من هذه الجملة موقف المشدوه المعجب ، تحرك بها لسانك ، وتعمل فيها فكرك ، وتعرضها على مقاييس البلاغة وشروطها ، فتطول على كل قياس وتزيد على كل شرط .

إلى أن يقول في ص ٢٨ :

« فأنت ترى أن الصياغة وحدها هي التي سمت بهذه المعاني الخسيسة إلى أفق البلاغة فتداولتها الألسن ، وتناقلتها الكتب . وليس حال المعنى في ذلك حال اللفظ ، فان اللفظ في ذاته كالموسيقى يخلب الأذن ، ويلذ الشعور وإن لم يترجم . أما المعنى فكالكهرباء ، إذا لم يكن لفظه جيد التوصيل ، انقطع تياره ، فلا يعرب ولا يطرب . اقرأ قول القائل :

لما أطعناكم في سخط خالقنا لا شك ملّ علينا سيف نغمته

« ثم وازن معناه الشريف ونسجه السخيف ، بما رويت لك من كلام أبي السناء فلا يسعك إلا أن تقول كما أقول :

« إن القنر يوضع في آنية الذهب فيقبل ويحمل ، وإن المسك يوضع في نافذة الطين فيرفض ويهمل » .

ونريد نحن أن نقف عند الحقيقة الأولى التي اتفقت فيها مع الأستاذ كل الاتفاق ، فتجاوزها قد يوقع في الزلل .

والسبيل الأقوم في هذا المجال أن نقول :

إن العمل الفني لا يكون بالفكرة الجيدة المتكررة وحدها ، ولا بالاحساس الصادق الجميل وحده ، إنما يتم بالصورة الجميلة التي يبرز فيها المعنى والاحساس .



أما الصورة وحدها ، فلا تستطيع أن تخلق فناً إنسانياً خالداً إذا خلا من الاحساس الجميل الصادق ، ومن الفكرة العميقة المبتكرة ، ومن التصور الفذ الخاص ، هذه العناصر التي يجب أن يحسب لها حسابها في كل فن يراد له السمو أو الخلود .

وأقصى ما تصل إليه الصياغة أن ترفع المعنى أو الاحساس في صورة عنه في صورة أخرى ، ولكنها لا ترفع بذاتها عملاً فنياً على عمل في آخر ، إذا ارتفعت في الأول مع سفول معانيه ، وانخفضت في الثاني مع ارتفاع قيمته .

إنها تصلح مقياساً حين تتحد الفكر ، أو المعنى العام ثم تختلف الصورة ، ولكنها لا تصلح للقياس الدقيق حين يكون هناك فكرتان أو معنيان يختلفان في قيمتهما الانسانية والشعورية .

وهذه كلمة أبي العيناء ، إنها ستبقى — على براعة صياغتها — مجرد نكتة لازعة ، لا تتسامى إلى الآفاق الشعورية في الفن العالي ، وكذلك سيقى بيت « شوقي » حكمة مكرورة شائعة ، ولكنها لا تسلك في مستوى الحكمة النابعة من طبع ذي خصوصية وامتياز . أما البيت الذي استشده به الأستاذ على ما تصنعه الركة بالمعنى العالي ، فهو صالح كذلك للاستشهاد به على سوقية التفكير ، إذ لا خصوصية فيه ولا ارتفاع عن تفكير العوام .

والخصوصية في الأحاسيس والمشاعر والأفكار شيء ثابت ، وله قيمته التي لا تنكر ، وهي مناط الأصالة في الفن ، وكل ما زيده هو القول بأن هذه الخصوصية لا تبدو كاملة إلا في صورة جيدة الصياغة ، وفي أصالة أسلوب وتعبير ، تكافيء أصالة الشعور والتفكير ، وإلا بقيت مطموسة ناقصة لا تبدو في جلالها الكامل ولا ترقى إلى الآفاق العالية في الفنون .

وقد تحدث الأستاذ عن الأصالة والخصوصية في الأسلوب حديثاً في غاية الجودة والصحة حين قال في ص ٨٢ :

« يراد بالأصالة في الأسلوب بناءؤه على ركنين أساسيين من خصوصية اللفظ وطلاقة العبارة ، وتلك هي الصفة الجوهرية للأسلوب البليغ ، والسمة المميزة للكاتب الحق . وملاك الأصالة ألا تكتب كما يكتب الناس ، ملاكها أن تكون أصيلاً في نظرتك وكتبتك وفكرتك وصورتك ولهجتك ، فلا تستعمل لفظاً عاماً ، ولا تعبيراً محفوظاً ، ولا استعارة مشاعة . ولعلك قرأت فيما قرأت كلاماً يرضي اللغويين ويمجّب النحاة ، ولكنه مضطرب الدلالة ، مختلف الألوان ، تفه المذاق ، لا تستقله روح ، ولا تمثله صورة . ذلك هو الأسلوب الذي صدر عن الذاكرة ، ولم يصدر عن الذهن ، وتقل عن الناس ولم ينقل عن النفس ، وعبر بالجميل لا بالكلمات ، وأبان بالتقريب لا بالدقة ، وصور بالسوقي المتبدل لا بالأصيل المتكرر ،

وكان من حق الأصالة في الشعور والتفكير أن تنال من الأستاذ ما نالته الأصالة في الأسلوب والتعبير ، فالعاني والأحاسيس ليست شائعة ملقاة على جانب الطريق ، وإلا فإن تذهب الطبائع الأصلية الممتازة التي ترى الدنيا والأشياء بعين خاصة ، فإذا هي تعيش في كون خاص بها من صنع أحاسيسها وتفكيرها ؛

تلك فلتة من فلتات الحماسة للبلاغة من صاحب « دفاع عن البلاغة » يرد بها الغلو في إنكار قيمة التعبير ، فيجعل المزينة كلها للتعبير .

على أن الأستاذ يعود فيضع الأمر في نصابه إلى حد كبير في ص ٧٨ حين يقول:

« خلص لنا من مختص هذه الأحاديث أن الأسلوب الفني يتكون من الصورة والفكرة ، كما يتكون الماء القراح من الهدروجين والأكسجين ، وكما استحال في فن الطبيعة أن يتكون الماء من أحد عنصريه ، فقد استحال في فن الإنسان أن يتكون الأسلوب من أحد جزأيه . ولا أقصد وجه الشبه بين الأسلوب والماء على تركيب هذا وذاك من عنصري ضربية لازب ؛ إنما أمد الشبه إلى أن نسبة

الصورة إلى الفكرة في الأسلوب يجب أن تكون كنسبة الهيدروجين إلى الأكسجين في الماء ! وإذن لا يعد من الأساليب الفنية تلك المعاني الحكيمة التي تعرض في معرض بشع من الركافة والقثاة والتعقيد والخطأ ، ولا تلك الصور الموهة التي تتفخ انتفاخ الفقاع ، وتبرق بريق الشر ثم لا يكون من ورائها غير فراغ وظلمة ،

ففي هذا التقرير قصد ودقة تعود بنا إلى الحقيقة الأولى التي اتفقنا عليها ، وتحسب لكل من الفكرة والصورة حسابها الصحيح .



ويبلغ الأستاذ الزيات فصل الخطاب حين يتحدث عن « الذوق » فيقول في ص ٣٣ :

ولكل لغة من اللغات المتعددة عبقرية تستكن في طرق الأداء ، وتنوع الصور ، وتلاؤم الألفاظ . وهذه العبقرية لا تترك إلا بالذوق . والذوق لا يُعلم ، وإنما يكتسب بمخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب ، ومطالعة الروائع العالمية لمباكرة الفن . وإطلاع الكاتب على الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد يرهف ذوقه ويوسع أفقه ، ويريه كيف تؤدي المعاني الدقيقة ، وتحيا الكلمات الميتة .

ولكي لا يقع اللبس في ما يعنيه الأستاذ بالكلمات الميتة ، نقبس فقرات له في ص ٨٢ توضح هذا المعنى ، ولها في ذاتها قيمة بيان قضية البلاغة :

« وفي اختيار الكلمة الخاصة بالمعنى إبداع وخلق ؛ لأن الكلمة ميتة ما دامت في المعجم ؛ فإذا وصلها الفنان الخالق بأخواتها في التركيب ، ووضعها في موضعها الطبيعي من الجملة ، دبت فيها الحياة ، وسرت فيها الحرارة ، وظهر عليها اللون ، ونهيا لها البروز . والكلمة في الجملة كالقطعة في الآلة ، إذا وضعت في موضعها على الصورة

اللازمة والنظام المطلوب تحركت الآلة وإلا ظلت جامدة . والكلمات أرواح كما قال «موباسان» . وأكثر القراء ، وإن شئت ققل : أكثر الكتاب ، لا يطلبون منها غير المعاني . فإذا استطعت أن تجد الكلمة التي لاغنى عنها ، ولا عوض منها ، ثم وضعتها في الموضع الذي أعد لها ، وهندس عليها ، ونفخت فيها الروح التي تعيد لها الحياة ، وترسل عليها الضوء ، ضمنت الدقة والقوة والصدق والطبيعة والوضوح ، وأمنت الترادف والتقريب والاعتساف ووضع الجملة في موضع الكلمة ، وذلك في الجهاد الفني فوز غير قليل .

وهذا كلام جيد فلقد آن الأوان لأن تقدر قيمة الكلمة في تلوين الصورة الفنية ، فهي أشبه شيء باللون المعين في الصورة ، وكما تتبين مهارة المصور في اختيار الألوان وتنسيقها لتحديث التأثير اللازم في جو الصورة العام ، فكذلك اختيار الكلمات وتنسيقها لتشع ظلها الخاصة ، وليتألف من هذه الظلال مجتمعة صورة منسقة .

هذا الاختيار والتنسيق لا يتم كله عن طريق الوعي ، فهناك النوق الخفي ، الذي تربي شيئاً فشيئاً ، وأساسه موهبة لدنية ، ولكن المراتبة هي التي تبرز هذه الموهبة ، وتلوينها ، وتجعلها في النهاية عاملاً من عوامل الخلق والاختيار .

ولقد غالت المدرسة العقلية في تقدير قيمة المعاني وإهمال قيمة اللفظ المصور ، اكتفاء باللفظ الدال . والمسألة هي تعريف هذا اللفظ الدال في الفن . فنحن قد نرتضي هذا الوصف للفظ ؛ ولكن على معنى أوسع مما تريده المدرسة العقلية في الفن . إن اللفظ لا يكون دالاً على الفن بمجرد أدائه للمعنى اللغوي أو الذهني ، فذلك يصلح في العلم وربما الفلسفة . ولكنه لا يكفي في الفن ، فالصورة — من وراء المعنى — هي المقصود في الفن . واللفظ والعبارة يكونان دالين في الفن حين يؤديان المعنى الذهني ، ويخلعان بجواره ظلالاً معينة تتسق مع هذا المعنى ، ويحدثان في الوقت ذاته إيقاعاً معيناً يتسق مع الظلال والمعاني . ومن



بمجموع هذه الخواص تتكون دلالة اللفظ أو العبارة في النص الفني ، كما تتكون الصورة الفنية المعبرة عن فكرة فنية .

وفي هذا المجال يتفاضل الأدباء ، وذلك مع عدم إهمال القيم الذاتية لخصائص الشعور ، وطبيعة التفكير . هذه القيم التي لا تبدو على حقيقتها إلا عند ما يعبر عنها في صورة جيدة كما أسلفنا الحديث .



« لكل لغة عبقرية تستكن في طرق الأداء ، وتنوع الصور وتلاؤم الألفاظ ، ويرى الأستاذ الزيات أن عبقرية اللغة العربية من حيث طريقة الأداء تستكن في الإيجاز . وعبقريتها من حيث تلاؤم الألفاظ ، تستكن في السجع والازدواج .

وهذه ملاحظة صادقة في تسجيل خصائص المأثور من البيان العربي . ولكن الدعوة إلى الوقوف عندها في أساليبنا المصرية ، هي التي تفترق فيها عن الأستاذ .

فلنتنظر فيما يقول في هذين الأصلين الكبيرين .

« إذا كانت الوجازة أصلاً في بلاغات اللغات ، فلها في بلاغة العربية أصل وروح وطبع . وأول الفروق بين اللغات السامية واللغات الآرية ، أن الأولى إجمالية ، والأخرى تفصيلية . يظهر ذلك في مثل قولك « قِيلَ الإنسان ! » ، فإن الفعل في هذه الجملة يدل بصيغته الملفوظة وقريبته الملحوظة على المعنى والزمن والدعاء والتعجب وحذف الفاعل . وهي معان لا تستطيع أن تعبر عنها في لغة أوربية إلا بأربع كلمات أو خمس . وطبيعة اللغات الاجمالية الاعتماد على التركيز والاقتصار على الجوهر ، والتعبير بالكلمة الجامعة ، والاكتفاء باللمحة الدالة . كما

أن طبيعة اللغات التفصيلية العناية بالدقائق ، والاحاطة بالفروع ، والاهتمام بالملابسات ، والاستطراد إلى المناسبات ، والميل إلى الشرح . ولم تعرف العربية التفصيل والتطويل والمط إلا بعد اتصالها بالآرية في العراق والأندلس . ولا أقصد من وراء ذلك إلى تفضيل لغة على لغة ، أو ترجيح أسلوب على أسلوب ؛ فإن الاختلاف اختلاف جنسية وعقلية ومزاج . والتفصيل إذا سلم من اللغو كان كالاجمال إذا برىء من الاخلال . وكلاهما حسن في موقعه ، بليغ في بابه . وقد يكون التفصيل من الايجاز إذا قدر لفظه على معناه .

وإلى هنا فالكلام جيد دقيق ، لأنه يكتفي بتقرير حالة واقعة في اعتدال وقصد . وإن كان في هذا التعميم ما يستحق بعض الاستدراك . فالليل إلى الاجمال أو التفصيل قد لا يكون مزاج أمة ولا لغة بهذا الاطلاق ، بل مزاج فرد أو جماعة في كل لغة . ولكن هذا الكلام مقبول في حدود السمات العامة للغات .

ثم يقول :

« اختصر في صفة واحدة صفات البلاغة في أساليب القرآن والحديث وأشعار الجاهليين وخطب الأمويين وكتب العباسيين فلن تكون هذه الصفة غير الايجاز .

« وكان أمراء النثر العربي من أمثال جعفر بن يحيى، وسهل بن هارون يتوخون جانب القصد ، ويؤثرون طريق الايجاز . حتى قال جعفر للكتاب : « إن استطعتم أن تجعلوا كتبكم كلها توقيعات فافعلوا » . والتوقيعات ما يطلقه الخليفة أو الوزير أو الرئيس على ما يقدم إليه من الكتب في شكوى حال أو طلب نوال . وهي تجري مجرى الأمثال في الجمع بين الايجاز والجمال والقوة » .

وهذا كلام جيد حين يراد به تسجيل حالة واقعة — ما عدا الكلام عن إيجاز القرآن فلنا فيه رأي آخر سنبيده — أما حين يراد اتخاذه مثالا فلا .

ان طبيعة الموضوعات التي عالجها النثر العربي المأثور ، وأهمها الحكم والأمثال ، والتوقيعات ، والرسائل ، هي التي اقتضت هذا الإيجاز ، وكان سائقا فيها . ولكنه في الشعر بدا عيياً في كثير من الأحيان . فمعظم الشعر العربي يعمد إلى بلورة المعنى وإرساله كالقذيفة ، وقلما يعنى بتصوير الحالات النفسية ووصفها وبسط التجارب الشعورية التي تتمتع الحس بتبعتها . إنه يخاطب الذهن غالباً بالمعنى الذهني الأخير الذي لا يتمتع به إلا الذهن وحده . وفي هذا تفوق طريقة الأداء في غير الشعر العربي : في الشعر الأوربي والهندي والفارسي . ولقد سبقت عدة فصول عن « طريقة الأداء في الشعر » وعن « الصور والظلال في الشعر » وكلها تبرز تقصير طريقة الأداء في الشعر العربي عن نظائرها في الشعر العالمي . والعيب كله راجع إلى بلورة المعاني ، واقتضاب التفاصيل . أي إلى هذا الإيجاز الذي قد يفلح في شعر الحكم ، ولكنه يخفق في تصوير الحالات النفسية ، والخطرات الشعورية كل الاخفاق . كما يخفق في القصة التي تقتضي مزيداً من « العناية بالدقائق ، والاحاطة بالفروع » ، والاهتمام بالملابس ، تلك الخصائص التي ذكر الأستاذ الزيات أنها في خصائص اللغات التفصيلية ...

وقد نقل الأستاذ كلاما لابن الأثير في ص ٩٤ ، له دلالة في موضوعنا :  
قال ابن الأثير :

« جلس إليّ في بعض الأيام جماعة من الاخوان ، وأخذوا في مفاوضة الأحاديث ، وانساق ذلك إلى ذكر غرائب الوقائع التي تقع في العالم ، فذكر كل من الجماعة شيئاً . فقال شخص منهم : « إني كنت بالجزيرة العمرية ، في زمن الملك فلان ، وكنت إذ ذاك صيباً صغيراً ، فاجتمعت أنا وقر من الصبيان في الحارة الفلانية ، وصعدنا إلى سطح طاحون لبني فلان ، وأخذنا نلعب على السطح ، فوق صبي منا إلى أرض الطاحون ، فوطئه بقل من بنال الطاحون ، نحفنا أن

يكون آذاه ، فأسرعنا النزول إليه ، فوجدناه قد وطئه البغل ، فختته ختانة صحيحة حسنة ، لا يستطيع الصانع الحاذق أن يفعل خيراً منها .

« فقال له شخص من الحاضرين : والله إن هذا عي فاحش ، وتطويل كثير لا حاجة إليه . فانك بصد أن تذكر أنك كنت صيباً تلعب مع الصبيان على سطح طاحون ، فوق صبي منكم إلى أرضها ، فوطئه بغل من بغالنا فخته ولم يؤذه . ولا فرق بين أن تكون هذه الواقعة في بلد نعرفه أو في بلد لا نعرفه . ولو كانت بأقصى المغرب ، لم يكن ذلك قدحاً في غرابتها . وأما أن تذكر أنها كانت بالجزيرة العمرية في الحارة الفلانية في طاحون بني فلان ، فإن مثال هذا كله تطويل لا حاجة إليه والمعنى المقصود يفهم بدونه . »

وتعلق ابن الأثير على لسان « شخص من الحاضرين » هو نموذج من فهم العقلية العربية التقليدية للفن . فالمعنى هو المقصود ، المعنى في أوجز لفظ وأخصره ، مجرداً عن ظلاله وملابساته وظروفه . المعنى المركز في « برشامة » !

ونحن لا نتردد في إثارة طريقة صاحب الطاحونة — من الناحية القصصية — لأنه يصور الجو والملابسات ، ويطيل التشويق ، ويتضمن المفاجأة في النهاية . وهو على تفاهة حكايته « صاحب فن » في روايتها ، يهين له أن يصبح قصاصاً ! أما صاحبه الآخر الذي رد عليه فرجل عجول ، وهو قد يكون أشد عروبة ، ولكنه ليس أحسن فناً !

أما القرآن فلم يتبع خطة واحدة . لقد استخدم الإيجاز والاطناب كلاهما في موضعه ، وحسب الغرض النفسي الذي يتوخاه .

وقد جاء في فصل « التسلسل الفني في القرآن » من كتاب « التصوير الفني في القرآن » ، ما يأتي :

« بعض المشاهد يمر سريعاً خاطفاً ، يكاد يخطف البصر من سرعته ، ويكاد



الخيال نفسه لا يلاحقه . وبعض المشاهد يطول ويطول حتى ليخيل للمرء في بعض الأحيان أنه لن يزول . وبعض هذه المشاهد الطويلة حافل بالحركة ، وبعضها شاخص لا يريم . وكل أولئك يتم تحقيقاً لعرض خاص في المشهد ، يتسق مع الغرض العام للقرآن ، ويتم به التناسق في الاخراج أبدع التام .

ثم ضربت أمثلة متعددة للقصر الخاطف ، وأمثلة متعددة للطول المقصود في عرض المواقف . ويحسن أن أختار هنا مثالين من تلك الأمثلة الكثيرة :

« ١ — يريد أن يصوِّر للناس قصر هذه الحياة الدنيا التي تلهيهم عن الآخرة ، فيخرج القصر في هذه الصورة :

« واضربْ لَهُمْ مَثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ، كَمَا أَزْلَنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ ، فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ ، فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَّاحُ » .

« وانتهى شريط الحياة كله في هذه الجمل القصار ، وفي هذه المشاهد الثلاثة المتتابعة : « ماء أزْلَنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ » ، ف « اختلط به نبات الأرض » ، ف « أصبح هشيماً تذوره الرياح » .

« ألا ما أقصرها حياة !

« ٢ — يريد أن يبصر الناس بِنعمة من نعم الله عليهم ، فيعرض عليهم هذه الصورة نفسها : صورة زول الماء من السماء ، وإنبات الزرع به ، وصيرورته حطاماً ... ولكن في تطويل وتريث وتفصيل ، لأن التذكير بالنعمة يقتضي التريث والتفصيل .

فالقسم الأول من الصورة وهو زول الماء من السماء يعرض هكذا :

« اللهُ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَّاحَ ، فَتُحْمَرُّ سَحَابًا ، فيسُطُّهُ فِي السَّمَاءِ كَيْفَ يَشَاءُ ، وَيَجْعَلُهُ كَسَفًا ، فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلَالِهِ ، فَإِذَا أَصَابَ بِهِ مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ » .

والقسم الثاني بعد وصول الماء إلى الأرض يعرض هكذا !

« أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً ، فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ،  
ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعاً مُخْتَلِفاً أَلْوَانُهُ ، ثُمَّ يُهْبِجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرّاً ، ثُمَّ  
يَجْعَلُهُ حُطَاماً » .

فالرياح تتور ، فتثير السحب في السماء ، فيتراكم السحاب ، فيخرج منه المطر ،  
فيتزل المطر من السماء ، فيستبشر به عباد الله .

فاذا نزل إلى الأرض ، فلا يختلط بالأرض ولا ينبت الأرض — كما حدث  
هناك — إنما يسلك ينابيع . « ثم » — في تراخ — يخرج به زرعاً . « ثم »  
— مرة أخرى — يهبج فتراه مصفراً — وفي الوقت مهلة لتراه — « ثم » — مرة  
ثالثة — يجعله حطاماً . « يجعله ! » وهناك « أصبح هشياً » كأنما يصير هكذا من  
نفسه بلا حاجة إلى مصير !

وفي مشاهد القيامة مثل هذا الاطناب وذلك الایجاز ، وفي المواقف القصصية  
وفي كل موضع يقتضي التفصيل أو الاجمال ، فالقرآن في هذا خارج على مآثور النثر  
العربي . متميز بخصائصه الفنية في كل موقف وفي كل حال .



فلنتظر في السمة الثانية من سمات اللغة العربية ، في تلاؤم الألفاظ . وهي  
السجع والازدواج . والازدواج بشكل خاص . يقول الأستاذ :

« فالازدواج على إطلاقه ، والسجع على تقييده ، يؤلفان الموسيقى في  
الأسلوب البليغ ، منذ كان للعرب ذوق ، وللعربية أدب : فليست الحال فيها هي  
الحال في سائر الأنواع البديعة التي نشأت في الحضارة وغت بالترف ، وصحبت  
بالفضول ، وفسدت بالتكلف . فالذين ينكرون على من يحسنون التأليف بين  
الأصوات ، والمزاوجة بين الكلمات ، والمجانسة بين الفواصل ، إنما ينكرون جمال  
البلاغة وجميل البلغاء في دهر العروبة كله . وإذا أقررناهم على أن ذوق العصر

لا يسيغ ذلك البديع الذي أولع به كتاب العصر الخامس، ومن خلف من بعدهم، فذلك لأننا لا نقحم في ذلك البديع تلك الأنواع التي تحسب في عناصر الأسلوب وتنسب إلى خصائص اللغة، كصحة المقابلة، وحسن التقسيم، واثتلاف اللفظ مع المعنى، واتفاق الفقرة والفقرة في الوزن، أو اتحاد الفاصلة في الروي.

« وأقطع الحجج على أن الازدواج والسجع من لوازم الأسلوب العربي أن القرآن، وهو كتاب أحكمت آياته، ثم فصلت من لدن حكيم خبير، قد تجوز في بعض الألفاظ والصيغ محافظة عليها ».

ونحن لا نجادل الأستاذ في أن السجع والازدواج أساسان من أسس النثر العربي المأثور — وندع الحديث عن القرآن إلى موضعه — ولا نجادله في أن فيها جمالا حين يحسن استخدامها.

ولكن هذا لا يعني أنها مفروضان ضربة لازب على الأساليب العصرية.

وقبل كل شيء نود أن نقرر في صراحة. أنه إذا كان في اللغة العربية شعر يبلغ نهاية الجودة وقمة الفن — في بعض الأحيان — فانه ليس في اللغة العربية نثر يتسم بهذه السمة! إن الأسلوب النثري المأثور في اللغة العربية أسلوب متخلف متصنع تنقصه الطلاقة والحوية والاندفاع. ولم يبلغ النثر العربي يوماً ما بلغه على أبدي كتاب العصر الحاضر، الذين أطلقوه من قيوده البطيئة في التعبير والتنظيم على السواء. وهذه حقيقة تنفنا، فانه إذا جاز أن تتجه إلى الشعر العربي المأثور (١) للمحاكاة والانتفاع، فلا يجوز أن تتجه إلى النثر العربي المأثور إلا لتكوين الذوق اللغوي، لا المحاكاة الفنية.

وإيقاع السجع والازدواج — على تفاوت بينهما — هو إيقاع « التقاسيم »

---

(١) أنا استخدم كلمة مأثور مقابل « كلاسيك » وأرى أنها تدل على كامل معناها بتطرية الجودة والاتباع بخلاف كلمة تقليدي. أو اتباعي. فانها تنقل شطر المعنى وهو حبيب تقليده واتباعه

الشرقية في الموسيقى ، فيه الارنان المتوازي أو المتقابل . ولكن تنقصه التموجات العريضة العميقة ، وتنقصه الرفرفة الخفيفة والاندفاعات الطليقة . وهو على أية حال ليس إلا لوناً واحداً من ألوان الايقاع ، لا يصلح لجميع الأحوال . والتناسق الحقيقي هو اتفاق صورة الكلام وإيقاعه مع طبيعة الشعور الذي انبعث عنه ، والجو النفسي الذي يصوره . وهو بهذا الوضع جزء من دلالة العبارة كالمعنى الذهني سواء . والسجع والازدواج لا يفسحان للتعبير عن جميع الصور النفسية .

ثم نصل إلى الحديث عن القرآن .

وأنا الذي ألفت كتاباً كاملاً عن « التصوير الفني في القرآن » ، وأبرزت سمّة « الايقاع الموسيقي » في هذا التصوير ، لا أتردد في الجهر بأن القرآن لم يستخدم السجع والازدواج في كافة أغراضه ، بل استخدمها في المواضع الخطائية التأثيرية وفي هذه المواضع وأمثالها دون سائر الأغراض يحسن السجع والازدواج .

فإذا خطر لنا أن تتأثر أسلوب القرآن ، فلنعرف مواضع كل طريقة من طرق الأداء فيه . ولنفرق بين السهات المطردة فيه ، والسهات الخاصة بموضع دون موضع . فطريقة التعبير بالتصوير سمّة مطردة . أما الايقاع في السجع والازدواج فسمّة موضعية .

ومن هنا يأتي الخطأ لجماعة ممن يمنّ لهم تقليد أسلوب القرآن في العصر الحديث . فهم لا يقلّدونه في طريقة التعبير بالتصوير ، ولكن في طريقة تركيب الجمل وتنسيق العبارات . ولقد دعوت مرة إلى التأثير بطريقة الأداء القرآنية ، وعينت بها الصور والظلال وتجانس الصور والايقاع . ولكنني لم أعن تركيب الجمل على النسق القرآني في كل المواضع والموضوعات . وهناك أساليبه الطليقة التي استخدمها للشرح والتقرير ، والأساليب التأثيرية التي استخدمها في مواضع خاصة تصلح لهذه المواضع ، ولا تطرد في كل المواقف .

وهذا مفصل القول في هذا الموضوع الدقيق .



## « بين الفلسفة والأدب »

لعلي أدم

عنوان يلخص الكتاب ، ويلخص الكاتب في الوقت ذاته — وهي مصادفة فذة ! — فالكتاب بين اتجاهين في كل موضوعاته : إما فلسفة الأدب ، وإما أدب الفلسفة ، والكاتب كذلك في هذا الكتاب وفي سواء من كتبه وبحوثه يتجه إلى هذين الاتجاهين ، فهما قطبا تفكيره وإحساسه بالحياة . سواء كتب في الأدب أو الفلسفة أو التاريخ . وهي موضوعاته المختارة .

أخرج قبل هذا الكتاب : « محاورات رينان » ( مترجمة ) ، و « صقر قريش » ، و « تلاقي الأكفاء » ، و « المنصور بن أبي عامر » ، و « الخطايا السبع » ( مترجمة ) . و « المذاهب السياسية المعاصرة » ، و « نظرات في الحياة والمجتمع » . كما نشر عشرات الفصول في شتى المجالات في مثل هذه الموضوعات .

وحيثما نظرت في عمل من أعماله لاحظت أنه ينظر للأدب بعين الفيلسوف ، ويتذوق الفلسفة بحس الأدب ، ويتناول الشخصيات والحوادث بشعور مزيج من الفلسفة والأدب على السواء .

والأستاذ أدم هنا في كتابه الجديد يجول في ميدانه الأصيل ، ويستخدم أفضل ملكاته ، فينتج أفضل نتاجه . فالكتاب مجموعة فصول متفرقة يلخصها العنوان المتقدم ، ونحتوي على الموضوعات التالية بعد المقدمة : « ملتقى الشعر والفلسفة » ، موازنة بين أبي العلاء وشوبنهاور ، أبو العلاء وفلسفة التاريخ ، تولستوي وفلسفة التاريخ ، شوبنهاور وفلسفة التاريخ ، فكرة التقدم ، فلسفة تاريخ الفلسفة ، بين الفن والفلسفة ، البطل والانسان الأعلى ، السياسة والأخلاق ، التمرد على العقل ، التاريخ والأبطال .

فهي من حيث الموضوع تلخص اتجاهاته جميعاً على حسب ما أسلفنا . وهي من حيث الشكل فصول مستقلة كل فصل يتضمن فكرة . وفي هذا النحو من الكتابة يتفوق الأستاذ علي أدم . فهو هنا خير منه في أي كتاب ذي موضوع واحد ، وفصول مترابطة داخل هذا الموضوع . وهو في دراسة الأفكار خير منه في دراسة الشخصيات .

ولست أدري إن كان هذا القول يسره أو يفضيه . ولكنه هو الواقع — في تقديري — فهو حين يكتب بحثاً في مقال تتجلى أفضل خصائصه من الدقة والعمق والوضوح ، والاحاطة بأطراف موضوعه ، وتجليتها للقارئ ، بحيث تعطيه الكفاية التي يستريح إليها في حيز محدود ؛ وبحيث يشعر أن في هذا الفصل غناءً ، ما لم يكن من هواة المراجع المطولة في الموضوع الذي يطالعه .

فهو كاتب مقالة مجيد ، بل هو في الصف الأول عندنا من كتاب المقالة .  
ويمحسن أن أصوب هنا خطأ أو بدعة يروجها من يفهمون الأدب كما يفهمه عشاق الأزياء و « الموديلات » !

لدينا طائفة من هؤلاء يفهمون أن لفنون الأدب مواسم ومواعيد ، ولكل فن أو لكل « موديل » إثباتاً معيناً لا يتعداه .

فأدب المقالة قد انتهى في عرف هؤلاء المتحذقة ، كما أن الألوان هو أوان القصة ، وكل ما ليس بقصة فهو فصل متخلف في الأدب .

وفي وقت ما كان المطلوب من الأدباء أن يكتبوا تراجم أو يوميات . وكان المطلوب من الشعراء أن يكتبوا ملاحم أو مسرحيات ! كما يطلب من الأدباء اليوم أن يكتبوا قصة أو أقصوصة ، وإلا فهم متخلفون !

كل هذه الحذقات منشؤها ضيق الأفق ، وضعف التدقيق والنظرة إلى الأدب كالنظرة إلى الأزياء كما أسلفنا ، لكل زي موعد وإبان !

والحقيقة أن لكل لون من ألوان الأدب موسمه الحاضر في كل آن ، والعبرة

هي بطريقة التناول لا بشكله ، وكل ميسر لما خلق له ، وكل أدب أصيل في ذاته فهو أصيل في شكله على تعدد الأشكال ، وتباعد الأعصار ، والمفاضلة بين فنون الأدب على أساس الشكل الذي تؤدي به مفاضلة زائفة ، فالفنون كلها من هذه الناحية سواء .

وإذا لم يكن بد من المفاضلة ، فاني أحس أن كتابة « المقالة » قد تكون أشقها جميعاً . إذا أردنا أن نحصل على مقالة جيدة ، فلا بد في المقالة من فكرة وموضوع ، ولا بد من تنسيق داخلي في تسلسل الموضوع ، لا يقل عن التنسيق الخارجي بين الفصول المتعددة في الكتاب أو القصة أو المسرحية أو في الترجمة . وأقل فراغ في المقالة أو تقصير يظهر للقارئ بارزاً ، في حين قد تختفي هذه المواضع في القصة ، لأن الحكاية أو الحكمة تغطي عليها .

ولا أحب أن أرتكب الغلطة ذاتها التي يقع فيها من يفاضلون بين فنون الأدب على أساس الشكل الذي تؤدي فيه . ولكني أريد فقط أن أقول : إن أدب المقالة ليس أسهل ولا أقل مؤنة من سائر الآداب .

ونعود إلى كتاب الأستاذ أدم ، فأقرر أنني خرجت من كل فصل من فصوله بفكرة واضحة كاملة عن موضوعه — بمقدار ما تستطيع « مقالة » أن تحيط بمحدود الموضوع — وكل فصل من هذه الفصول لا يقف عند إعطاء فكرة عن الموضوع الذي يعالجه ، بل هو يصلح مرجعاً قريباً للباحث في موضوعه ، وعلى الأقل مفتاحاً لمراجعته ودليلاً إلى هذه المراجع مأمون الإشارة ، موثقاً بصدقه في الهداية إلى الطريق !

ويشعر القارئ — مع سهولة الأداء ودقته ووضوحه — بأن هناك جهداً ضخماً قد بذل في التحضير ، وإخلاصاً للبحث قد توافر في المراجعة ، وثباتاً وتدقيقاً أمام الجزئيات التي يعرض لها ... وهذه الخصائص هي أقوى ما يطلبه من كاتب يقدم لك قطافه من شتى حدائق الفكر في الشرق والغرب في حيز صغير محدود .

كذلك يشعر القارئ في نهاية قراءته للكتاب أنه خير منه وأوسع نظرة إلى الأدب والأشخاص والحياة قبل أن يقرأه - وهذه ميزة ليست بالقلييلة ، وليست كذلك بالشائعة في الكثير مما تخرجه المطبعة العربية من سيل الكتب في السنوات الأخيرة - بل لا أبالغ إذا قلت : إنها لا تتوافر إلا لعدد محدود من الكتب الكثيرة التي تصدر في كل عام !

ومع أن طبيعة الموضوعات التي تناولها الأستاذ علي آدم تجعل مجال الخلق الفني فيها محدوداً ، إلا أنها استعاضت عن هذه السمة سمات أخرى من الدقة والعمق والوضوح تجعلها في النهاية عملاً فنياً في هذا الحيز المعلوم ، وبخاصة ذلك الفصل القيم الذي كتبه عن أبي الملاء ، فهو من أفضل ما قرأت عن المعري في القديم والحديث . وقد جاء في مقدمة المؤلف قوله :

« عمل المفكرين والفلاسفة هو إعداد الجو الذي يسود بمختلف الآراء والمذاهب والنظريات . ومن طبيعة القوة الخالقة أنها لا تكشف الأفكار ، ولا تبكر النظريات ، ولا توجد المذاهب الفكرية ؛ لأنها موكلة بالبناء والتركيب والانشاء ، وليس من أربها الكشف والتحليل والتوضيح والتفسير ؛ فهي تتناول الأفكار والمذاهب والنظريات ، وتنفع فيها روح الحياة ، وتضي عليها الحلل السابغة والألوان الزاهية . ولكي يزدهر الأدب ويسمو الفن ، لا بد من وجود هذا الجو المليء بالأفكار الحافلة بالمذاهب والنظريات . ومن ثم كانت أزمة الخلق الأدبي العظيم في تواريف الآداب قليلة نادرة ؛ وبلغ هذه الثروة في الأدب والفن يستلزم تلاقي قوتين : قوة البقرية الخالقة ، وقوة الزمن . والشاعر أو الكاتب أو الفنان يسمو فنه ويتسع أفقه إذا عرف أشياء قيمة عن الحياة والدنيا قبل أن يتناولها فنه ؛ والتفكير الفلسفي يجدي على الأدب ويزيد ثروة الخيال ، ويعين على إطلاق العقول من قيود الأهواء والنمرات ، وتصفيها من شوائب التعصب والضيق ؛ وتأمل عظمة الكون وجلاله ، يكسب الفكر عظمة وجلالا . وتحقق الفلسفة في معالجة مشكلات الحياة ومسائل الوجود ، وربما



كانت تلك المشكلات والمسائل من وراء طاقة عقولنا المحدودة ؛ ولكنني أعتقد أنها توفى على الدوام في شيء واحد ، وهو أنها ترينا أن الكون أرحب مما تقدر ، وأعظم مما نرى .

وهذه كلمات جيدة ، وهي تعطي القارئ فكرة عن طريقة المؤلف في تناول موضوعاته ؛ وفكرة عن نظريته للحياة والأدب والفلسفة أيضاً . وهي جديرة بأن تفتح أعين الأدباء الخالقين من الشعراء والقصاصين وغيرهم على أن الموهبة وحدها لا تكفي ، فلا بد من التزود والاطلاع ، لا في موضوع فهم وحده ، ولكن في محيط أوسع ، يشمل الفلسفة فيما يشمل .

ومع أنني أنا شخصياً ممن يدعون إلى تخليص الفن ، والشعر خاصة من ربة الذهنيات ؛ إلا أن القصد والاعتدال والدقة في بيان الأستاذ أدم لمنطقة الفلسفة ومنطقة الفن في مقدمته وفي الفصول التي تلتها ، تجعلني أوفق معه في وجوب تنوع الدراسات والثقافات لمن يريد أن ينشأ فناً ذا قيمة إنسانية .

وكل ما أبدية من تحفظات هو ألا تظهر الذهنية ، وقد أغالي فأقول : بل الفكرية . في العمل الفني ، وبخاصة الشعر الذي أحب له أن ينطلق مرفراً متخففاً من أثقال الذهن المقيد ، والفكر الواعي على قدر الامكان .

وفي النهاية أذكر أن كتاب الأستاذ أدم قد حقق في اللغة العربية قسطه المناسب من هذا الغرض الذي يريده مؤلفه . وهو « تزويد الثقافة المصرية العربية الشرقية بطائفة من الأفكار والآراء والنظريات التي تمهد السبل للخلق الأدبي والفني العظيم » .

وقد حقق هذا الغرض بأكثر مما حققها كتب كاملة ظهرت في بعض الموضوعات التي تناولها أو في موضوعات قريبة منها . وذلك بلا شك حسب فصول مختصرة في كتاب .



في التَّراجُم والتَّاريخ

## دراسة الشخصيات

بين العقاد وهيكل وطه

« شاعر الغزل »

العقاد دارس الشخصيات الأول إلى اليوم ، وأفضل مواهبه تنصرف إلى هذا اللون من الاتساج الذي يتسع لتجاربه النفسية والفنية على السواء . وفصل الدراسات الشخصية في أعماله الأدبية هو أبرزها بجانب فصل النقد الأدبي — وهو فرع من هذه الدراسات — وإذا جاز لي أن أمد بعصري إلى المستقبل قلت : هو أخلاها كذلك .

ودوره في هذه الدراسات — وفي الدراسات النقدية — هو الدور الأصيل الباقي ، الذي أحسب أن الزمن لن ينقص من قيمته كثيراً . على حين أن الكثير من أعماله الأخرى قد لا يحتفظ بكل قيمته ، كما أن بعضها سينسى نهائياً ، فلا يذكر إلا في معرض التاريخ ، بوصفه أعمالاً تمهيدية في مرحلة الانتقال .

هذا الفصل — فصل الدراسات الشخصية والنقدية على طريقة العقاد — فصل مبتكر في المكتبة العربية ، وقد ابتكر ناضجاً كاملاً : طريقته وعلاجه جميعاً .

ولكي نوضح هذا الكلام ، نوازن سريعاً بين طريقة العقاد وطريقة هيكل في دراسة الشخصيات :

إن طريقة هيكل هي طريقة « استعراض السيرة » وطريقة العقاد هي طريقة « رسم الصورة » .

وطريقة هيكل غير مبتكرة — أما العلاج ففيه شيء من الابتكار — الطريقة هي طريقة كتب السيرة مهذبة . ترجع إلى ابن هشام ، وابن سعد ، وابن جرير



الطبري ، وابن الأثير ، وغيرهم ، فترى أساس طريقة هيكلي. وعمله هو «التهذيب» لهذه السيرة ، والموازنة بين النصوص ، ومراجعة الطبقات والمصادر ، ومناقشة الروايات ، والترجيح ، أو الرفض ، أو التفسير الجديد . وبعبارة جملة «تهذيب السيرة وتحقيقها» وذلك نهج ليس فيه إلا القليل من الابتكار في العلاج لا في أساس الطريقة .

أما طريقة العقاد فهي جديدة على المكتبة العربية جيدة كاملة : الطريقة والعلاج معاً . هي ليست «سيرة» على طريقة السيرة العربية ، وليست «ترجمة» على طريقة التراجم في اللغات الأوربية ، إنما هي «صورة» تألف من بضعة خطوط سريعة حاسمة يبرز من خلالها «إنسان» .

وميزته في هذه الدراسات . أنه يعطيك «مفتاح الشخصية» التي يتناولها ، فتعرف على الفور «من هو» هذا الإنسان الذي يحدثك عنه ، وتبين سماته وملاحظه ، من بين الملايين أو من بين الألوف التي ينتمي إليهم ، ويندمج فيهم ، كما تستطيع أن تجزم بصحة الأخبار والحوادث والأعمال التي تنسب إليه أو عدم صحتها ، ولو لم ترد في دراسة العقاد له ، لأنك أصبحت تعرفه ، وتدرك خصائصه ، وتلاحظ مزاجه ؛ وتعلم ما يمكن أن يأتي أو يدع من الأمور . شأنك في هذا شأن صاحب الذي أطال عشرة صاحبه ، فعرف أعرق خواجه وأدق «لوازمه» !

وفي كل ما كتب العقاد عن «الشخصيات» تتضح هذه الميزة ، وإنها لتتضح في كتب الدراسة الكاملة أمثال : «ابن الرومي» و«سعد زغلول» . ثم تبلغ أقصى درجات النضوج في كتب «العقريات» الأخيرة .

وبهذه المجموعة في دراسات الشخصية ، مضافاً إليها مجموعة عن دراسة المذاهب الفنية لشعراء مصر ويثلاثهم في الجيل الماضي . يضع أساس مذهب للدراسات كاملاً واضحاً ناضجاً ؛ ولكنه مع هذا ليس مبسراً إلا للموهوبين .

فهذه الطريقة في دراسة الشخصيات والمذاهب تحتاج إلى نوع من العبقرية النافذة التي تضع يدها على المواضع الحساسة بلا تعثر ولا تلبس، وكأنما تهتدي إليها بحاسة خفية .

على أنه يبقى هنالك فرق آخر بين طريقة هيكل وطريقة العقاد ، هو الفرق بين طبيعة هيكل وطبيعة العقاد .

دراسات هيكل تنقصها وثبات الفكر ، وأريحية الشاعرية . فهي « استطراد تفسيري » (١) ، أشبه شيء بالمذكرات القانونية ، و « الدفع الفرعية » مع الشرح والتفسير والتحقيق ، لا تطلع فيها على أفق مجهول ولا عالم مكنون . وفي دراسات العقاد تلك الوثبات البارعة وتلك الأريحية الشاعرة . والعقاد « الشاعر » هنا مجال ، بمقدار ما يفسح الشعر في عوالم النفس ، ويكشف من الآفاق والآماد .

أما طريقة الدكتور طه . فطريقة « الاستعراض التصويري » الهاديء البطيء الجميل الذي ترسم فيه الملامح والسمات على هيئة واتحاد ، ولكنه لا يثب ولا يتعمق ولا يفاجئك بمجهول في النفس الانسانية أو في الحياة (١) .



و « شاعر الغزل » — على صغر حجمه — نموذج كامل لطريقة العقاد ؛ ففي خلال ثلاثة وأربعين ومئة صفحة فقط من قطع الجيب ، ينتفض « عمر بن أبي ربيعة » من بين ركام الأجيال ، حياً ، نابضاً ، شاخصاً ، بسمته وزّيه ، ومزاجه ، وفنه ، وينبث في حياته على الورق صورة مكتملة لحياته على الأرض ، حتى ليخيل إليك أنك وشيك أن تلقاه وتصافحه ، وأن تجلس إليه وتبادل الحديث .

ولعل صغر حجمه من جهة ، وأنه يتحدث عن شخصيته شبه عادية من جهة أخرى تجعله نموذجاً كاملاً لطريقة العقاد وقيمتها في دراسة الشخصيات . لأن

---

(١) انظر بتوسع كتاب : « المذاهب الفنية المعاصرة » .

العمل الأدبي فيه يخلص من ضخامة الشخصية أو قدامتها كما في كتب « البقریات » ، ويتبدى وحده مجرداً من الهالات . ولهذا اخترناه .

والمقادير في عملية البحث والاحياء لا يأتي بمحادثة واحدة ليست معروفة في سيرة هذا الشاعر ، ولا بقصيدة أوييت أو شطرة لم ترو له من قبل ، ولا بنجر من أخباره أو أخبار عصره لم يدون في الكتب المتفرقة . ولكنه يصنع من هذه الخانات القليلة المعروفة مادة أخرى جديدة ؛ ويهيئ منها هيكلًا قائمًا للمصر ، والبيئة وللشاعر ؛ ثم ينفخ في هذا الهيكل من روحه ، فإذا هو خلقة سوية ، تحيا وتنفس ، كما كانت من قبل تحيا وتنفس بين أبناء الفناء !

وإنه ليهمني أن أبرز هذه الحقيقة ؛ فنحن في مستهل نهضة في البحث العلمي والفني . ولكنني ألاحظ على التاج الجامعي ، الحديث بلا استثناء ، أنه يتجه إلى السرد والجمع والموازنة ، ولا يتجه مرة إلى الخلق والتكوين والاحياء ، في تصوير العصور والبيئات والشخصيات . شأنه في ذلك شأنه في الدراسات الأدبية والفنية سواء . وتلك ظاهرة خطيرة ، فانها تدل على أن عقلية التسجيل والتدوين والجمع والفهارس ، هي التي تسيطر على العقلية الجامعية في مصر . وهذا اللون من البحث ضروري ، ولكنه لا يفي وحده ، ولا بد من اللون الآخر الذي يصور الحياة ، أو يهب الحياة !

وليس هذا اللون عدواً لذلك ، وإنما ليجتمعان عند الاقتضاء . ولقد اجتمعاً معاً في كتابي العقاد عن « ابن الرومي حياته من شعره » و « سعد زغلول » أحسن اجتماع .

إن طبيعة الشخصية التي يقدمها لي المؤلف ، ولون مزاجها ، وصورة حياتها لآثر عندي ألف مرة من جمع الحوادث التي وقعت لها ، والمعلومات التي تصل بها . وحسي من الحوادث والمعلومات ، ما يكشف لي عن الطبيعة والمزاج ؛ وما أعرف به إلى هذه الشخصية من بين مئات الشخصيات ؛ وما يكشف لي عن

الظروف التي أحاطت بهذه الشخصية ، والمؤثرات التي أثرت فيها ، وطريقة استجابتها لهذه المؤثرات استجابة تحمل طابع الخصوصية ، وتدل على معدن هذه الشخصية ؛ وما عدا هذا من التفاصيل فهو لغو لا غناء فيه ، وزحمة تكظ الفراغ ، وتغطي على الخطوط الرئيسية في الصورة !



يتحدث العقاد عن « عصر عمر بن أبي ربيعة » فتحس أن الغزل كان وظيفة ملحة في هذا العصر تتطلب العضو الذي يقوم بأدائها ، وأنه لم يكن مفر من وجود شاعر غزل يلي هذه الحاجة ، فكان هذا الشاعر ، هر عمر بن أبي ربيعة في هذا الأوان .

كيف أحسنا بروح العصر هذا الاحساس الواضح الملح ؟ حكاية من هنا ونادرة من هناك ، مما هو معروف مذكور ، ومما يمر به القارئ بين الكتب مرات فلا يتعبه إليه . ثم إذا صورة العصر بارزة واضحة على النحو الذي أراد !

وهنا يقتضيني الانصاف — وقد ذكرت البحوث الجامعية والعقلية بما ذكرت — أن أثبت للدكتور طه حسين بحثاً قماً عن طبيعة العصر الذي عاش فيه عمر بن أبي ربيعة وعن نشأة الغزل وأسبابها في هذا العصر ، وعن تلوين هذا الغزل بالالوان التي اصطبغ بها إذ ذاك ، في كتاب « حديث الأرباء » .

وفي هذه الفصول التي عقدها الدكتور عن الغزل وعن عمر بن أبي ربيعة خاصة . يلتقي مع الصورة التي رسمها العقاد حيناً ويختلف حيناً ، ولكنه يرسم على طريقته صورة مكتملة للعصر وللغزل فيه ، هي إحدى الصور التي تتطلبها في الدراسات الأدبية الناضجة .

ثم نعود إلى « شاعر الغزل » فترى العقاد ينتهي من صورة العصر ومن وظيفة عمر فيه ، ومن حدود هذه الوظيفة . وهي التعبير عن طبقة خاصة في العصر لا عن العصر كله على السواء . ليعتد عن طبيعة غزله ؛ فهو غزل البدوي المتحضر ،

غزل الفطرة التي تخلقها الحياة في مكة ، وقد فارقها الحكومة والسلطان ، ولم تفارقها الثروة والسراوة .

ثم يدلف إلى الحديث عن طبيعة شعره ، فيفرق في وضوح ويسر تكاد تلمسها ، بين طبيعتين من طبائع شعراء الغزل : طبيعة المحب الذي يتوجه بحبه إلى المرأة الواحدة في الوقت الواحد ، و « يفرزها » بحبه من بين جميع النساء ، وطبيعة اللاهني الذي يتغزل في الأثنيات ، وينصرف همه إلى المناوشة والمعايشة . ويكون عمر من الفريق الثاني ، حين يكون عروة وكثير وجميل من الفريق الأول . وهو فصل من أمتع فصول الكتاب .

هذا المتاع لا يتضمنه ذلك الفصل لأنه يذكر أن طريقة عمر وإخوانه الغزلين غير طريقة عروة وإخوانه العذريين ، ولكن لأنه يوضح الفارق الانساني الحاسم بين طبيعة هؤلاء وطبيعة هؤلاء :

« لأن علاقة الرجل بامرأة واحدة تبقى على حبها زمناً طويلاً أو يبقى على حبها مدى الحياة هي حادث لا يتكرر كل يوم ولا بد فيه من عامل الشخصية التي تفرز المرأة من سائر النساء ، ويصح أن يقال : إن هذه العلاقة « إصابة حب » كسائر الإصابات التي يتعرض لها الانسان فتطول أو لا تطول ، وتصيبه وهو مستعد لها أو تصيبه على غير استعداد ؛ فإنا المهم في تمييزها أنها إصابة عارضة ، وحادث من عوارض الأحداث .

« أما حب الغزل بالنساء عامة فهو مزاج يلزم صاحبه ملازمة الأمزجة للطبائع ولو لم يتصل بنساء معروفات ، فهو مخلوق على هذا المزاج كما يخلق الانسان بلون من الألوان أو صفة من الصفات .



« فالدرستان مختلفتان أيما اختلاف في مقاييس الشعور ومقاييس الأخلاق ، ولا يجمع بينهما إلا تشابه الكلام في ظاهره دون التشابه في الباعث والاتجاه .



وأحب أن يعود القارىء هنا إلى ص ٣٩٢ من الجزء الأول من « حديث الأربعاء » للدكتور طه حسين ، فسيجد في هذا الموضوع كلاما آخر ، تلذ الموازنة بينه وبين هذا الكلام .

ونعود إلى « شاعر النزل » لنقع على نقطة جديدة كل الجدة لم يطرقها — فيها أعلم — طارق في اللغة العربية ، لا عن « عمر بن أبي ربيعة » ولا عن سواه . تلك هي النقطة التي يعرض فيها العقاد لبحث عوامل الاتصال بين « عمر » وبين الأثنيات اللواتي كان يناوشهن بالنزل والحديث . فيقول :

« وربما رشحه للسبق في هذه الصناعة جانب أثوي في طبعه يظهر للقارىء من أبياته الكثيرة التي تم من ولع بكلمات النساء ، واستمتاع بروايتها والابداء والاعادة فيها ، مما لا يستمره الرجل الصارم الرجولة . وأدل من ولعه بكلمات النساء على الجانب الأثوي في طبعه أنه كان يشبهن في تدليل نفسه وإظهار التمتع لطالباته ...

« ولعل جانب الأنوثة فيه لا يظهر من شيء كما يظهر من تدليل اسمه بين تلقيب وكناية وتسمية كما يعمد في أحاديث النساء ؛ فهو قارة أبو الخطاب ، وقارة المنيري ، وقارة عمر الذي لا يخفى كما لا يخفى القمر ، وأشياء هذه الأثنيات التي يقارب بها المرأة في المزاج ويسايرها في الحديث ...



« إنما تأتي خبرة ظرفاء المجالس من تقارب الاحساس بين المرأة وبين هذه الطائفة من اللاهين والمتغزلين ، فهم يحسون كما تحس أو على نحو قريب مما تحس وهم يشبهونها بعض الشبه فيصدقون في الحكاية عنها ، والتحدث بنحو الج نفسها . وفرق بعيد بين هذا وبين الرجل الذي يعلم طبع المرأة وهو يخالفها في طبعها . ويستجيش ضمائرهما ، لأن هذه الضمائر تجاوبه بجأوبة الأثني للذكر ، فيعرف من

مجاوبتها كيف تضطرب نفسها وتقلب هواجسها وخواطرها . هذا يرى أثر الرجل في طبع المرأة فيعرفه ، وذلك يعرف ما في طبعها لأن الطبعين غير مختلفين في جملة الشعور ، الخ .

فهذا كلام جيد ، وكلام قيم ، وكلام يفتح العين والنفس على ملاحظة مفيدة للملاح والسماة في النفوس الانسانية الكثيرة التي تصادفنا في الحياة ، والنفوس الانسانية الكثيرة التي نلقاها في صفحات الكتب ، لنجد في هذه الملاحظة لذة وأنساً وحياة .

وأحب مرة أخرى أن يرجع القارىء هنا إلى الجزء الأول من « حديث الأرباء » ص ٣٩٤ ليجد في هذا الموضوع كلاماً آخر ، تلذ الموازنة بينه وبين هذا الكلام !

ويتهي هذا الفصل بحديث عن الصدق الفني : ما معناه ، وما حدوده ؟ فيبين أوضح بيان أنه شيء آخر غير الصدق الخلقى ، وغير الصدق التاريخى ؛ قد يلتقى بهما ، وقد ينحرف عنها وأنه في صميمه هو صدق الحكاية عن المزاج الخاص الذي لا يتوب عنه صاحبه . ولا يملك الانحراف عنه ، ولو تاب عن دفعاته وملابساته الواقعية في عالم الحياة .

وفي هذا الفصل يلتقى العقاد والدكتور طه في بعض المواضع ، وإن سار كل منهما على طريقته وطبيعته في النظر إلى الأشياء ، وفي الحديث عن هذه الأشياء .

ثم ينشئ فصلاً عن « صناعة عمر بن أبي ربيعة » فنعلم منه أن عمر كان إماماً في « طريقته » ، ولكنه لم يكن إماماً في « صناعته » . فهو يمثل الطريقة أكمل تمثيل ، وإن لم يساعفه حسن الأداء وكمال الأداة . « فالأكثر من شعره يبدو عليه الجهد والاعياء في تهويم البيت والوصول به إلى القافية » وليس هو من فحول الصناعة الذين « ربما كثرت الرديء في أشعارهم » وأرى على الجيد في معظم الأحيان ، ولكن الاتيان بالرديء غير الاعياء الذي يكشف مدى الطاقة ، وينم عن الفاقة .

وبمثل هذه التصاعده يمضي إلى نهاية الكتاب ؛ فيفرق بين القصة والحوار القصصي الذي عرف به عمر ؛ ويلقي أشعة أخرى على طبيعة الحب وطبيعة المتغزل ، وعلى الصدق الفني والصدق الخلقى والصدق الساريحي . ثم يتحدث عن ذوق « عمر » ، في جمال المرأة . فاذا هذا كله دراسة من أبرع الدراسات النفسية في إطار فني جميل ، وإذا هي خلاصات من تجارب العقاد الشخصية ، وحياته الفنية .

ثم يعقد فصلاً لتوارد عمر وأخباره ، وفصلاً لمختارات من شعره ؛ يشترك كلاهما في تلوين صورة الشاعر ، وتوضيح سماتها ، وإطلاق البخور المناسب في جوها ، حتى تكتمل لها جميع عناصر الحياة .



أحب أن يقرأ الناس هذا الكتاب للعقاد وأن يقرؤوا معه « حديث الأرباء » للدكتور طه حسين بك ، فسيجدون فيها طبيعتين وطريقتين :

طبيعته التعمق وطبيعة الاستعراض .

وطريقة التحليل وطريقة التصوير .

وسيرون كلاماً من هاتين الطبيعتين والطريقتين تلازم صاحبها في كل ما يكتب ، فهي أصيلة في طبيعتها أصالتها في فنها ، وفي نظرة كل منها للحياة (١) .



---

(١) انظر هذا البحث بالتفصيل في كتاب « المذاهب الفنية المعاصرة » .

## محمد علي الكبير

### لشفيق غربال

هذا طراز فذ في كتابة « التراجم » ، له أصالته ، وله تميزاته ، وله منهجه الخاص . وقد اشتهر عندنا في السنوات الأخيرة لوفان من ألوان الدراسة للشخصيات ، أو طريقتان .

طريقة هيكل في استعراض « السيرة » استعراضاً تفسيرياً بالوقوف عند كل حادثة ، والفحص عنها ، وتفسيرها ، ودراستها ، واستخلاص بعض النتائج منها . ثم متابعة العرض للحوادث والوقائع على مدى « السيرة » الطويل .

وطريقة العقاد في رسم « الصورة » يضع لمسات سريعة حاسمة ، ترسم « الشخصية » وتبرز خصائصها ، وتدع « مفتاحها » في يد القاري ، يستخدمه في تطبيق حوادث السيرة ووقائعها على هدى هذه الملامح والخصائص ، التي رسمتها تلك اللسات الحاسمة السريعة .

وليست طريقة شفيق غربال واحدة منها . إنما هي طراز وحده ، له خصائصه المستقلة الأصيلة . . . إنه يرسم الشخصية بخصائصها وهي تعمل في ظروفها ومحيطها . وهو لا يجانب الترتيب التاريخي في السيرة ، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة الواحدة على سمة معينة — كما يصنع العقاد — ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث السيرة على طريقة هيكل فهو يختار منها — على الترتيب التاريخي — ما يصور شخصية البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله في هذا المحيط . وهذا الطراز هو أقرب تلك الطرائق الثلاث إلى اصطلاح : « الترجمة » . فما يكتبه هيكل هو « سيرة » ، وما يكتبه العقاد هو « صورة » ،

وما كتبه شفيق غريبال هو « ترجمة » وهذه الكلمات تدل على أقصى ما تدل عليه العنايات الثلاثة .



والعمل الذي قام به المؤلف في هذه « الترجمة » يتلخص في المعالم الآتية :

١ — حدد الظروف التي واجهها محمد علي ، ورسم المحيط الذي عمل فيه ، بطريقة هادئة رتيبة منسقة ، فرتف بالحالة الدولية واتجاهات السياسة العالمية في كل مرحلة من مراحل عمله ، وحدد علاقاته بهذه الاتجاهات . ورسم صورة ناطقة لحالة مصر من جميع الوجوه وحالة الدولة العثمانية وحالة العالم الاسلامي في كل من هذه المراحل ، وبين آثارها في خطة محمد علي وتصرفاته .

٢ — صور طريقة محمد علي في العمل والتفكير ، وطرائق معاصريه من السلاطين ، والعلماء والساسة والأمراء والعسكريين في تركيا ومصر . ورسم الصراع بين طرق التفكير والعمل المختلفة ، وآثار هذا الصراع في خطة محمد علي ومشروعاته ...

٣ — وازن بين موقف محمد علي وأهدافه ، والمواقف الماثلة له في تاريخ بعض الأبطال في بعض دول البحر الأبيض المتوسط .

٤ — رسم اتجاهات محمد علي وأهدافه ، وزاد فأبرزها في صورة فلسفة عامة له منذ أيامه الأولى في الحكم ، تتبع منها وتعود إليها كل مشروعاته وخطواته ( ونحن نخالف المؤلف في هذا الفرض . ولكن هذا لا يمنعنا من التسويه بقيمة الطريقة من حيث المبدأ العام )

٥ — حدد في النهاية مدى ما طمح إليه محمد علي ومدى ما حققه من أهدافه مع شرح الظروف والعوامل والأغلاط التي صاحبت ذلك كله . واستعرض إصلاحاته الاقتصادية والعلمية والعمرانية ، وحدد آثارها في حياة مصر من جميع الوجوه .



٦ - صور - إلى حد ما - « شخصية » محمد علي وأخلاقه . ولكنه هنا أخفى بعض نوازعه البشرية قتل من وضوح الصورة « الانسانية » .

وفي خلال هذا العمل لس الكثير من موضوعاته لمسات هادئة ولكنها معبرة ، ووصل فيها إلى نتائج قيمة يسترعي إليها الفكر والنفس ، ويصل إليها القارئ في هواده ورفق . وعندما كان المؤلف يعرض لبعض المآخذ كنت تلمح اللباقة في العرض والاشارة . كما تلمح الميل إلى التسامح والرفق في المؤاخذه والتعير ، والتماس وجه العذر حين تتعذر البراءة ! ... وتلك كلها سمات المؤلف نفسه ، يدركها كل من خالطه رئيساً أو زميلاً أو صديقاً .

ولكن هذه السمة الهادئة السمحة تبلغ في بعض الأحيان حد المبالغة في التبرئة أو التماس العذر في مواضع قد تحتاج إلى غير هذه الساحة الرفيعة ، وفاء بحق التاريخ الذي يجب أن يكون قاسياً صريحاً في بعض الأحيان . وتصويراً للحقائق النفس البشرية بما فيها من ضعف وأخطاء



ونضرب بعض الأمثلة للتوفيقات الجيدة في تلك الترجمة :

يبدأ المؤلف بتحديد معنى كلمة « إسلامي » فينتهي فيها إلى رأي مفيد في مجال التاريخ من وجهة الاصطلاحات والتقسيمات العلمية . ولكنه مفيد أكثر من النواحي السياسية والدينية والوجدانية جميعاً . ذلك حيث يقول .

« مما ذاع بيننا نقلا عن المصطلح الفرنجي تقييد استعمال الكلمة : « إسلامي » فكما أن العلماء الأوربيين لا يستخدمون في دراساتهم التاريخية الوصف : « نصراني » إلا على الأزمنة السابقة للعصور الحديثة والمعاصرة ، أولاً بطلقونه إلا على ما يتصل بالعقائد ، فانا أيضاً أخذنا عنهم تحديد طور « إسلامي » داخل أطوار نمو الأمم الإسلامية . هذا الاستعمال الفرنجي له ما يبرره عندهم ، هو نتيجة الفصل بين ما سموه السياسة ، وما سموه الدين . أما عندنا ، فما وجه تبريره ؟

وما مقياس « الاسلامية » ؟ أهو وقوع الشيء في عصر سابق للقرن الثالث عشر أو الرابع عشر الهجري مثلاً ؟ أو أن المؤثر الفلاني في حياة المسلمين كان مصدره أوربياً معاصراً ؟ إنا نعلم جميعاً أن الحضارة الاسلامية التاريخية كانت مزيجاً من عناصر متباينة ، شرقية وغربية ؛ فليس من سبب معقول لاستبعاد الوصف : « إسلامي » عن الحياة الفكرية للمسلمين في دور تأثرها بفلسفة ديكارت أو سبنسر ، بينما لا نجردها من هذا الوصف في دور تأثرها بفلسفة أفلاطون أو أرسطاليس ؛ مثل ذلك يقال عن الحكومة الاسلامية ، لا يمنعنا تأثرها بنظم الساسانيين أو الروم من أن نحتفظ لها بإسلاميتها ، بينما نزرع عنها ذلك عندما يكون التأثير — كما هو حالنا الآن — مصدره الثورة الفرنسية أو البرلمانية الانجليزية . والواقع أننا لا نستطيع بحال أن نعتبر الحضارة الاسلامية أمراً طواه الزمان ، كما طوى حضارة الفراعنة طياً تاماً ، أو أن التطور الاسلامي قد وقف عند حد معين ، بل — على العكس — نعتبره مستمرا متصل الأدوار . ويحق لنا — على هذا الأساس — أن نحاول الترجمة لمحمد علي ، على الرغم من أنه عاش في القرن الثالث عشر الهجري ، وعلى الرغم من أنه ولي وجهه صوب الحضارة الأوربية ، علماً من « أعلام الاسلام » .

هذا المنطق الهاديء الواضح السليم لا يفيدنا فقط في موضعه التاريخي . بل يفيدنا كذلك في تقرير أن الاسلام — والنظام الاسلامي كذلك — لا يفرق بين السلطة الزمنية والسلطة الدينية ؛ ولا يجعل الدين بمعزل عن الحياة في جميع ملبساتها على مدى التاريخ ؛ وإذا كان قد حدث في تطور الحضارة الأوربية أن جاء عصر وقعت الجفوة فيه بين الكنيسة ورجال الحكم من جهة ، وبينها وبين رجال العلم من جهة أخرى ، فاضطر هؤلاء وهؤلاء أن يتخلصوا من نفوذ الكنيسة بحصره وحصر الدين معه في دائرة « الأحوال الشخصية » وأن تصبح المثل العملية في حياتهم الواقعة شيئاً ، والمثل الدينية في وجدانهم شيئاً آخر ، ولا صلة بين هذه المثل وتلك ، على نحو ما نرى في ذلك الصراع المادي العنيف بين الفرد والفرد ، وبين الأمة والأمة . ذلك الصراع العاري من مثل الرحمة الدينية ،

والساحة الوجدانية ... فإن هذه الجفوة لم تقع بين الحياة الإسلامية والمثل الدينية ، وإبراز هذه الحقيقة كقيل بأن يؤثر في اتجاهاتنا العامة ، وأن يقفنا على الفوارق الأساسية بين حياتنا ومثلنا وحياة الأوربيين ومثلهم . فهم يعانون صراعا بين الواقع العملي والمثل الديني بسبب الجفوة في عصر من عصور التاريخ بين رجال الدين ورجال الحكم والعلم . ونحن في نجسوة من هذا الصراع بسبب تطورنا التاريخي ، وبسبب روح ديننا الإسلامي . وعلم هذه الحقيقة مفيد لنا في هذه الفترة بالذات ، ليردنا إلى أنفسنا وإلى تاريخنا وديننا بلا عزلة مع ذلك عن العالم . فهذه العزلة لم تكن واقعة ، إلا في فترات الضعف ، والانزواء ، والركود في تاريخنا الطويل .



ويتحدث عن أثر تحول طرق التجارة الكبرى إلى طريق رأس الرجاء الصالح ، وأثر استيلاء العثمانيين على العالم العربي فيقول :

« والأمران لهما أسوأ الآثار في الأقطار العربية وأهلها . فالأول أدى إلى نقصان الموارد . وأسوأ من هذا : أدى إلى ضيق الأفق ( وهو شر من ضيق ذات اليد ) إلى اعتزال الغير ، إلى الركود . أما الثاني ، فإن أهل مصر وسائر العرب لم يجدوا في الملك العثماني ما يعوضهم عما فاتهم : السلطان المستقل والمساهمة في الحياة الاقتصادية العامة . فلم يفتح لهم هذا الملك باباً لأي جديد نظير ما أضافه الفتح العثماني من أعباء إلى أعبائهم السابقة ، وإن شقاء أهل الأقطار العربية بعد ذلك الفتح لا يرجع إلى أن سلاطين الدولة وأمرائها لم يرغبوا رغبة صادقة في إحقاق الحق وفعل الخير وتثبيت العدل . . . إنما يرجع سوء الحال إلى الركود وانعدام الحوافز ، وهما مما اقتضته طبيعة الحكم العثماني . »

وبمثل هذا البيان الهادي يصف علاقة الحاكمين بالمحكومين في أيام المهالك الأخيرة وأيام الحملة الفرنسية . كما يصف حالة مصر الإدارية ، والمالية ، والعلمية

وعزالتها الفكرية ، يوم أن تسلمها محمد علي . معتمدا على وثائق تاريخية بعضها من « الجبرتي » وهو من معارضي سياسة محمد علي . فبرز صورة مضحكة من الفوضى والتعقيد في الاجراءات المالية والادارية خاصة . كما تبرز صورة للعقلية السائدة بين العلماء ورجال الحكم في هذه الفترة يبدو على ضوءها ما قام به محمد علي من الاصلاحات - التي ليس أقلها شأننا إعادة مصر إلى مجرى الحياة العالمية بعد عزلتها وانحسارها - جيلا نفخا ، كالذي يقيم البناء الشاخ من الركام في فترة تعد نسبياً من أقصر عهود التاريخ .



وبعد فهناك نظريتان جديدتان في هذا الكتاب تستحقان العرض والمناقشة :  
الأولى : نظرية عامة عن « جبرية التاريخ » وليس الأستاذ شفيق غربال هو مبتدعها ، ولكنه أدخلها في حسابه وهو يفرض خطة كاملة للفرنسيين في مصر لو طالت فترة احتلالهم لها ، ولم تجد من المقاومات ما لاقته في الميدان الحربي والسياسي  
واقدرسم من خلال أربع صفحات من كتابه من ص ١٧ إلى ص ٢٠ برنامجاً كاملاً للحكم الفرنسي في مصر لو امتدت به الأيام ، وذلك ليوازن بين هذا الاتجاه واتجاه محمد علي الذي وقع فعلاً فيما بعد . وهو يقول :

« وقد سجل التاريخ تحقيق الكثير من هذا على يد محمد علي وخلفائه ، مما يدل على أن الكثير من خطط الحكومات إنما هو مما يليه الواقع الجغرافي ، ويكرره التاريخ في أدواره المتباينة » .

ولقد احتاط الأستاذ المؤلف في تقريره لهذه ، فقال : « إن الكثير من خطط الحكومات ، ولم يقل : كل خطط الحكومات . لأنه لا بد من إقامة وزن للحوافز الشخصية ، ولعمل الأفراد المتمازين . وإلا عدنا - من طريق آخر - إلى نظرية التفسير المادي للتاريخ على إطلاقها . وبإثبات الأستاذ المؤلف لهذه النظرية وتحفظه في إيرادها ، يبلغ محجة القول ، ويقف عند حدود القصد والاعتدال .



وإذا كان لنا ما نلاحظه هنا ، فهو حسن ظنه بالادارة الفرنسية وبالبيادىء الفرنسية حين تطبيق في المستعمرات . فبيادىء الثورة الفرنسية لم يبد لها ظل في الشمال الا فريقي طوال الحكم الفرنسي . فلا ضرورة لأن نفترض أنها أو بعضها كانت مستطبق في حكم مصر . ولا بد أن سياسة أقى وأشنع من التي افترضها المؤلف الفاضل كانت ستصيب المصريين !

وبهذه المناسبة نذكر أن حسن الظن هذيراق الأستاذ المؤلف في تصويره لحقيقة البواعث في تصرفات الانجليز أيضاً . فهو حسن ظن عام ، بأقوام ثبت لنا في الشرق العربي أنهم لا يستحقون منا إحسان الظن بنواياهم ، بل ثبت لنا أن ضميرهم السياسي متعفن في كثير من المواقف .

في ص ٢٧ من الكتاب حديث عن موقف السلطات الانجليزية من الأمراء المماليك بعد إخراج الفرنسيين من مصر : « وقد تدخلت تلك السلطات وأرغمت ممثلي السلطان على إطلاق سراح الأمراء . وكان تدخلها لأسباب : أحدها : الاشتزاز من عنصري الكيد والغدر الذين قام عليها القبض على الأمراء ، وثانيها : الاعتقاد الراسخ بأن القوات العثمانية سواء منها الآتية من الولايات الأسيوية ، أو الآتية من الولايات الأوربية لا تصلح لشيء ما ، بل إن عدمها خير من وجودها فما هي إلا شرادم من النهاين الهمج . وأن الدفاع عن مصر إذا ما حاول بونابرت إعادة الكرة عليها يقتضي إعادة الأمراء — وقد أعجب القواد الانجليز مظهرهم وفروسيتهم — إلى ما كانوا عليه . وثالثها : وعد سبق أن أعطاه القائد الانجليز في أثناء الأعمال الحربية ضد الجيش الفرنسي للأمراء بأن انضمامهم للحليفين انجلترا والدولة لن يضرهم في شيء ، بل على العكس يضمن لهم حقوقهم بعد الانتهاء من الحرب . وقد توم الانجليز إذ ذاك أن نظام الأمراء وقوتهم الخاصة عنصر أصيل في الحكومة المصرية ، وما دروا أنه ليس من جوهرها في شيء » .

وهكذا يبدو من هذه الأسباب كلها براءة القصد وسلامة الطوية في موقف الانجليز . وفي اعتقادي أن التجارب التالية كانت خليفة بأن تبرز عنصرا آخر



غير هذه العناصر البريئة . فالأمراء المالك هم أعداء الدولة ، كما هم أعداء الفرنسيين ،  
فاذا ضمن الانجليز صداقتهم ، فذلك متكأ لهم في مصر عند اللزوم . وموقفهم من  
محمد بك الأتقي بعد حكم محمد علي يشي بهذه النية .

وأحسب أن واجب المؤرخ المصري أن يبرز مثل هذه العناصر في السياسة  
الانجليزية ، ما دام إبرازها ليس تعسفاً أو لتهاماً لا دليل عليه . فنحن أحوج  
ما نكون — كلما واتنا الحقائق التاريخية — أن نكشف عن سوء النية في  
هؤلاء المستعمرين ، وسوء القصد ، ونغتن الضمير . في حاجة إلى هذا كله من  
ناحيتين : الأولى : تقرير الحقائق لنتفع بها في جهادنا الوطني . والثانية : أن نسترد  
ثقتنا بأنفسنا ؛ فلانحس بالصغر والقصر حين نقيس قامتنا إلى قامة هؤلاء  
الأوربيين . وبخاصة من الناحية الأخلاقية النفسية ، التي تبدو زرية هابطة في  
تصرفات السياسة الاستعمارية !



ونرجع للنظرية الثانية الجديدة للأستاذ المؤلف في هذا الكتاب .

إنه يفترض — مع الجزم والتوكيد في مواضع شتى من الكتاب — أن محمد  
علي رسم لنفسه منذ الأيام الأولى سياسة ثابتة هي : « إحياء العالم العثماني »  
وأنه عاثر في كل أطوار حياته عثمانياً مسلماً . وعن هذه الخطة النهائية المبسورة في  
ذهنه من أول يوم ، نشأت جميع خططه داخل مصر وخارجها : في حروبه  
وفتوحاته ، وفي تديراته ومشروعاته . وهو ينكر بشدة وتهكم أن يكون  
للأغراض القريبة والأهداف المحلية أثر في توجيه سياسته . فلم يكن هدفه  
— ولو في فترة معينة — هو مجرد إحياء مصر وتقويتها وضم ما جاورها من  
المقاطعات والامارات إليها ، توكيداً للقوة والحياة فيها . بل إنه منذ اليوم الأول  
قصد أن تكون مصر مركزاً أو نقطة وثوب لتحقيق الحلم الكبير وهو : إحياء العالم  
العثماني . وفي ذلك يقول :

« مشروع إحياء العالم العثماني ، رسمه محمد علي منذ الأيام الأولى ، وسار في تنفيذه بخطى ثابتة مستدة ، رسمه حاضر في ذهنه ، وإن خفي على معاصريه ومؤرخيه ، وسعيه إلى تحقيقه متواصل ، وإن بدا أحيانا في لغة الكلام أو لغة الفعل منحرفا عنه إلى هدف آخر . ولم يكن ذلك الانحراف الظاهري إلا أسلوب السياسي الحاذق يعدل المظهر ليكسب الجوهر ، أو القائد الماهر يولي وجهه وجهة أخرى في حركة التفاف توصله إلى غرضه الأصلي والسري في خفاء المشروع على معاصري محمد علي الأوربيين ومؤرخيه المحدثين يرجع إلى أن القاعدة التي اتخذها محمد علي أساسا لعمله ( وهي مصر ) عظيمة في حد ذاتها ، يصح جداً أن تكون ملكاً قائماً بنفسه ولنفسه »

« فالرجل - كما كان - لم يكن جماع باشوات ، بل كان رجلاً عبقرياً نشأ في عالم ذي موقع فذ ، وسمت همته لأن يعيد لذلك العالم حيويته ومكائنه وسيرته ، موقفاً بين غايته وحاضره ، ملائماً بين حاجاته وحاجات الإنسانية جمعاء . ورأت أوروبا المعاصرة أن مصالحها تقتضي بقاء ذلك العالم على حاله . ( وإن اختلفت في الجزئيات ) فكان تأليبها على إفساد المشروع وفشله » .

وفي موضع آخر يقول :

« وإنا بهذا التصور للخطة المحمدية الملوية ندلل كل الصعوبات التي تعترضنا في فهم أعماله ، ونستغني عن « اختراع » تفسيرات لها . فلا نحتاج عندما نتكلم على شرح حملته في بلاد العرب أو إخماذه الثورة اليونانية ، أو فتوحه في السودان ، إلى أن نقول : إنه لم يستطع عصيان أمر السلطان إذ ذاك فلم يسمعه إلا الرضوخ ، أو أنه أحب أن يتخلص من هذه الجماعة أو تلك من العسكر ، أو أحب أن يجد ذهاباً ... هذا كله وأمثاله موضعه تاريخ « الدايات والبايات والباشويات والزعامات » لا تاريخ محمد علي . فهو يقضي على البغاة أو الثائرين ، لأنه يعمل على إحياء العالم العثماني . ولأن الإحياء خطته هو ، والعمل عمله هو . ولا نحتاج عند ما نتكلم على حروبه مع حكومة السلطان إلى البحث فيما وعده به السلطان ولم ينجزه ، أو إلى

الفصل فيما بينه وبين والي عكا من خصام ، بل نرتفع بالبحث إلى مرتبة أرقى فنقول:  
أتعذر على محمد علي أم لم يتعذر المضي في عمله بلا إرغام لحكومة السلطان على التسليم  
له بحرية العمل ؟ وهكذا تتصور الأمر .

قرأت هذه النظرية الجديدة . فرأيتها تقوم على مجرد فرض افترضه الأستاذ  
الكبير ، غير مؤيد بأي مستند تاريخي ، لا من أقوال محمد علي ولا من أقوال أحد  
من معاصريه ، ولا بأية وثيقة يعتمد عليها في تحقيق هذه القضية الكبيرة . ولست  
أنكر أن هذا « الفرض » قد يفسر لنا جملة أعمال محمد علي وفتوحاته ، بحيث لا يضطر  
إلى إسناد كل عمل إلى أسباب خاصة به . وهذه هي الطريقة التي يستخدمها العلماء  
في تفسير الظواهر الكونية ، وصحة كل فرض تقوم على مقدار صلاحيته لتفسير  
أكبر عدد من الظواهر . ولكنني أشفق من استخدام هذه الطريقة في الظواهر  
النفسية والأحداث التاريخية . لأن الظواهر الكونية أشياء جامدة يحكمها قانون  
واحد . أما الظواهر النفسية فقد يكون من التعسف أن زدها إلى مثل هذا  
القانون الشامل . فالفرض هنا ليس أسلم الطرق إلى الحقيقة ، ومن الخير أن نعامل  
النفس الانسانية معاملة أكثر مرونة ، وألا نجزم بأن دافعاً واحداً هو الذي يسوقها  
إلى كل ما تترك وما تدع ، مهما تكن ضخامة هذا العامل . فلا بد أن نحسب حساباً  
للزعات النفسية الصغيرة الدقيقة المتجددة غير الجامدة ولا الدائمة . تلك الزعات  
التي هي من خصائص « النفس البشرية »

وأحسب أننا قد نكون أقرب إلى الصواب لو قلنا : إن مطامح محمد علي كانت  
ترتقي كلما خطا خطوة . والطبيعي أن يطلب في أول عهده مجرد الاستقرار في  
مصر ، فلا يعزل بعد فترة وجيزة كما كان حال الباشوات قبله ، وأن يعمل لهذا  
الاستقرار ، فيتخلص من مناوئيه ، وينظم الإدارة ، ويبدأ في مشروعات عمرانية  
ومالية وعلمية . حتى إذا دانت له مصر طمع إلى إحياء البحار العربية — كما يذكر  
الأستاذ المؤلف — فإذ انتهأت له حملة الحجاز بادر إليها ، ثم أعقبها بحملات السودان  
لعلاقتها بشواطئ البحر الأحمر لا بمنابع النيل ( كما يقرر المؤلف حقاً ) ثم ...

ثم .. وهكذا حتى ارتقى مطمحه أخيراً إلى هذه الفكرة الضخمة : فكرة إحياء العالم العثماني . أما أن يكون هذا المشروع الضخم وليد الأيام الأولى في خاطره فيبدو فرضاً بعيداً . أو هو على الأقل مخالف — كما يقرر المؤلف الكبير — لأقوال المعاصرين لمحمد علي ومؤرخيه الحديثين على السواء ، فهو في حاجة إلى إثبات ، والمستندات والوثائق تنقصه . وعلى هذا يبقى مجرد فرض لا يحتمل الجزم والتوكيد ، وبما أن هذه النظرية هي قوام الكتاب وقاعدته الأساسية ، فلقد كان من الضروري تدعيمها بالوثائق التاريخية ، لكي لا تبقى هكذا مجرد فرض لا يحتمل الجزم والتوكيد .

وهذا لا ينبغي أن محمد علي « عاش ومات عثمانياً مسلماً » فالواقع أن ميوله النفسية كانت كذلك ، فاختار « رجال الصفوة » الذين يهيئهم للحكم والادارة من الأتراك أو المتكلمين التركية ، ووزع الأراضي عليهم وعلى أمثالهم — كما قرر المؤلف — وظل على ولائه للدولة إلى اللحظة الأخيرة ، حتى بعد حروبه مع السلطان . ولكن هذا شيء ، وتبلور ذلك المشروع الضخم شيء آخر .

ولعل الأسلم أن نفرض أن حوافز محمد علي الأولى كانت في البدء حصوله على الضمانات ببقاء هذا الملك الذي رآه جديراً بالتعب فيه . ثم طمح وطمح حسب الظروف . فلما تحطمت مطامحه عاد إلى مطلبه الأول : الضمانات . وفي هذا يقول الأستاذ المؤلف بحق في ص ١٤٧ :

« كانت تملؤه الحسرة ويتقطع فؤاده أسى كلما تقدمت به السن ، وكلما خطر أمام عينيه شبح الزوال ! زوال ماذا ؟ زوال دور الصناعة والأساطيل والمصانع والمعاهد والترع والجسور والقناطر . زوال كل ما أنشأه هو وشعبه بقرق الجين بل بقرق الدم . أيسطيع أن يسمح بانتقال هذا التراث لباشا من باشوات السلطنة يبدده ويخربه كعادة الباشوات ؟ لا بد من الضمانات ضد الزوال لا بد من الحركة ، ... »

وهذا التعليل صحيح .



واخيراً فاتي الملح في الكتاب ميلاً إلى إعطاء محمد علي أكثر مما له في بعض الأحيان ، وفي تبرئته أو الاعتذار له عن أخطائه في بعض الأحيان ، ولعل منشأ هذا أن شخصية محمد علي قد استولت على إعجاب المؤلف بقوة ، فاستغرق فيها ولم يقف بنجسوة من سحرها ليبرز حسناتها وأخطاءها ، فترسم صورتها البشرية ، كاملة

وأضرب على ذلك بعض الأمثال .

أول ما لفت نظري هو التبرئة الكاملة لمحمد علي من حادثة القلعة ومقتل أمراء المماليك . ووضع وزرها كله على عاتق الألبانيين :

« فاستمر الألبانيون في نهيم وغمردم وقاتلهم وقتلهم ، وأسوأ من ذلك أن زعماءهم هم الذين دبوا الغدر بالأمراء المصريين فطخوا يديه - وهو الرجل الذي يمقت المذابح ويستنكر الوحشية والقوة في كل مظاهرها - بدمائهم في مذبحة القلعة في سنة ١٨١١ ، ولما كان محمد علي أكبر من أن يحمل غيره مسؤولية عمل تم بموافقته ، فقد التزم السكوت ولم يشر إلى أصل الغدر وحقيقته ، إن هذا الغدر كان الشرط الأساسي لقبول الزعماء الألبانيين السفر لمحاربة الوهايين في بلاد العرب ... الخ » .

فهل كان محمد علي كارهاً إذن لهذه الحادثة في حينها ؟ نعم إنه كان فيما بعد يكره ذكرها كما قال هو : « أنا لا أحب تلك الفترة من حياتي ، ولكن كراهيتها فيما بعد شيء ، واتفاقها مع برنامجي أو اضطراره إليها بسبب هذا البرنامج شيء آخر . والجواب على السؤال الآتي هو الذي يحدد الموقف ويكشف الحقيقة : أكان بقاء المماليك مما ييسر لمحمد علي أن يسير في برنامجي ، ويثبت في مصر ملكه الذي أراده ؟ إن أقصى ما نستطيع اقتراضه أن عرض رؤساء الألبانيين كان يتفق مع برنامج محمد علي فوافق عليه - ربما مضطراً - ليصيب عصفورين بحجر . أما إظهاره بمظهر المضطر لمجرد الاستجابة للألبانيين ، فأحسبه شدة رغبة في التبرئة لا دليل عليه إلا مجرد الاقتراض .



وكذلك في تحليل الجفوة بين محمد علي والعلماء . يعلل الأستاذ المؤلف هذه الجفوة بأن العلماء كانوا أحد رجلين : رجل مخلص كالجبرتي ؛ ولكنه منغزل لا يرى لنفسه أن من حقه التدخل في شؤون السياسة العليا يقول : « إني رجل علم ودين وللدنيا رجالها » ، وفريق آخر مسّ التنظيم أرزاقهم التي كانوا لها غاصبين . ومن هنا كانت تقمّتهم على محمد علي فلم يعبأ بهم شيئاً وشتت شملهم وفض إجماعهم .

ولكن هذا لا يعلل جميع الحالات . ولا يشمل حالة كحالة السيد عمر مكرم تقيب الأشراف ، ذلك الزعيم الديني السياسي الكبير ، الذي نصب محمد علي والياً في مايو سنة ١٨٠٥ ، ولم يمض إلا القليل حتى تعرض لنقمة محمد علي العنيفة ... ومثل هذه الحالات يجب أن تذكر في معرض التاريخ .

ويعلق المؤلف على انتخاب محمد علي والياً فيقول :

« وهكذا بلغ محمد علي باشوية مصر ، ولا جديد في هذه القصة ، فإن مقدماتها ووقائعها تكاد تكون سنوية في تاريخ مصر منذ الفتح العثماني ، والجديد تماماً هو أن الذي تولى الباشوية كان محمد علي ولم يكن غيره . هذا وحده هو وجه الأهمية في الأمر كله » .

ومن الانصاف ألا يقال : « إن هذا » وحده « هو وجه الأهمية في الأمر كله » . فهناك جديد آخر له أهميته البالغة ، وهو حادث فذ في تاريخ الباشوية . ذلك الجديد هو أن الشعب هو الذي اختار محمد علي بزعامة السيد عمر مكرم . هذا الشعب الذي كان من قبل راكداً منزوياً لا علاقة له بشؤون « السياسة العليا » كما ذكر المؤلف نفسه . فيقظة هذا الشعب ، وتدخله في « السياسة العليا » وفرض إرادته على هذا النحو هو حادث جديد لا يجوز إغفاله . حادث ذو شأن يستحق التسجيل .

ويتحدث عن حرب الحجاز فيقول :

« وقد احترم محمد علي — بل واستخدم — الجماعات الدينية التي أخذت تكون

وتنشط في وقت بعث الوهاية ، في نشر الاسلام وتهذيب حياة الشعب وترقيتها في الأقطار السودانية . ولكن الوهاية وخططها في عصره كانت مما لا يحتمل . وما جرى من نهب مزارات الشيعة بالعراق والروضة النبوية بالمدينة ، والاعتداء على الآمنين في الجزيرة وفي العراق والشام وفي البحار العربية ، مما لا يمكن التجاوز عنه ، فلا مناص من الحرب .

وأحسب أن تحليل هذه الحرب بأسبابها السياسية كان أسلم . أما حين يعرض للبحث موقف الوهايين في هذه الفترة وموقف من يحاربهم . فإني أحسب الحق يكون في جانب الوهايين . لقد قاموا يكافحون نكسة وثنية كاملة في الاسلام . والذي يقرأ ما كتبه « ابن غنام » في كتابه « روضة الأفكار والأفهام » وما كتبه الشيخ « عثمان بن بشر » في كتابه « تاريخ نجد » عن هذه النكسة التي حطمت قواعد الاسلام في بلاد العرب ، لا بد أن يجد نفسه في صف الوهاية مهما قست وسائلها في ذلك الحين .

وأيسر نتائج هزيمة الوهايين إذ ذاك أنها أخرجت نهضة دينية إصلاحية — ربما شملت العالم العربي — أكثر من قرن من الزمان . شأنها في ذلك شأن مقاومة الحركة المهدية في السودان في أيام الانجليز . فيكفي إذن أن نتذكر لمثل هذه الحملات بالمقتضيات السياسية . وأن نسكت على الأقل عن المقتضيات الدينية لأنها لا تسعف في هذا المضمار

على أن للأستاذ المؤلف طريقته البقية في توجيه النقد كما جاء في صفحة ١٥٦ وهو يعرض لاتخاذ محمد علي موقف الانتظار في الموقف الأخير . فلا يقبل ماعرضته عليه الدول ليكف عن حرب الدولة ، ولا يهجم الهجمة الأخيرة كما كان يرى ابنه البطل إبراهيم . فيقول :

« كان الأولى بمحمد علي إما أن يقبل عرض الدول الأول ( مصر وراثية وجنوبي الشام مدة حياته ) أو يتخذ خطة الهجوم — قبل تأهب الدول للعمل المشترك — على قاعدة السلطنة : القسطنطينية . لو فعل ذلك لأصبح في موقف

لا تسهل زحزحته عنه . فهو بهذا بفتح باب المسألة الشرقية على مصراعيه . وهذا الفتح التام يصدع أي جبهة أوربية مهما بلغ من اتحادها . أما خطة المقاومة السلمية فكانت فيها بذور الهزيمة . والنقد سهل من بعيد وأجمل منه أن نبعث على البعد بتحية إعجاب وعطف ، للشيخ الذي صمد للحننة مرفوع الرأس ، يستعد للوقفة الأخيرة ... »

والواقع أن البطل ابراهيم باشا بدا في هذا الموقف أشد نفاذاً من والده . وربما كان للسن حكما في ذلك الحين . ولو سارت الأمور كما أراها ابراهيم لتغير وجه التاريخ . على أنه بدا في مواقف كثيرة أن مقدرة محمد علي الإدارية التنظيمية لا تدانيها مقدرته في المعترك السياسي الدولي . وإلا لادرك من قريب أن الدول لن تسمح له بالاجهاز على « الرجل المريض » ولكان أشد حذراً في الاعتماد على فرنسا في بعض المواقف ، ولأتمخذ طريقاً آخر في مصادماته مع الدولة . وفي موقعة المورة على السواء .

وبعد فاني أتمثل بقول الأستاذ للؤف عن ثورات المصريين على الفرنسيين : « والتاريخ الصحيح لا يجد في الفتن الشعبية بالقاهرة والأقاليم إلا باعثاً إيجابياً واحداً : هو المودة لما ألفه الناس . إن مصر أكرم على بنيتها من أن يلتمسوا سنداً لحقوقها في « الدفاتر القديمة » .

أتمثل بهذه الجملة الأخيرة في موقفنا من محمد علي الكبير فأقول : إن محمد علي لأكبر من أن نلتمس له الأعذار في أخطائه ، وأن نعطيه أكثر من حقه في بعض المواقف . وإن له لشهادة حاضرة في التاريخ هي ذلك الملك الذي أسسه . وهي كافية وحدها أن تسلكه — بكل حسناته وسيئاته — في سلك المنشئين البناة . وإننا حين نصوره بكل حسناته وكل أخطائه ، لا نزيد على أن نكشف عن « العنصر الانساني » فيه ، بأجلى وأفضل مما نصوره مبرءاً من كل التوازع البشرية ومن السقطات والأخطاء والأهواء .

## من شعراء المجون

١- بشار : للمازني

٢- أبونواس : لعبد الرحمن صدقي

٣- أبونواس : لعبد الحلیم عباس

في شهر واحد ظهر كتابان عن أبي نواس . أحدهما للأستاذ عبد الرحمن صدقي في « سلسلة أعلام الاسلام » ، والآخر للأستاذ عبد الحلیم عباس « من شرق الأردن » ، في « سلسلة اقرأ » ، وظهر من قبلهما كتاب عن « بشار » للأستاذ المازني .

ولحسن الحظ كانت الدراستان المتحدثان عن أبي نواس مختلفتي الطريقة والاتجاه ، فلم تجيء إحداها تكراراً للأخرى ، وكانت طريقة الدراسة في بشار كذلك متحدة مع طريقة إحدى هاتين الدراستين ، مختلفة مع الأخرى في النوع ، فكان في ذلك الاختلاف وهذا الاتحاد مجال للنقد والموازنة . لذلك جمعتهما في فصل واحد . وكلا الشاعرين من شعراء المجون .



دراسة الأستاذ صدقي لأبي نواس يمكن أن تسمى « ترجمة حياة » في حين تسمى دراسة الأستاذ المازني لبشار ، ودراسة الأستاذ عبد الحلیم عباس لأبي نواس « صورة نفس » فتدل هذه التسمية على أقصى ما تدل عليه الأسماء من الفوارق والحدود .

فصدقني يتبع أبا نواس من نشأته إلى منتهاه ، ونسير نحن على خطاه مع الشاعر  
مرحلة بعد مرحلة ، ونشهد الأحداث تمر به ، والمؤثرات تتوالى على حسه ،  
والاستجابات تنفعل بها نفسه ، وننتهي إلى حيث ينتهي ، فإذا هو حي يعيش ، وإذا  
نحن قد عشنا معه معظم أيام حياته ، أو أم أيام حياته ، والفناء في بقاء وتؤدة ألفة  
المعاصر والزميل ، على المدى الطويل .

والملازمي وعبد الحليم لا يلتقي كلاهما مع شاعره إلا في فترات ولحظات ، ومع هذا  
يحاولان أن يرسمنا لنا من الشاعر صورة كاملة واضحة بلمسات سريعة تقني عن  
العشرة الطويلة والألفة المديدة ولا تغفل من سماته النفسية ، وملاحظه الشخصية إلا  
الذي لا طائل وراءه من التفاصيل والجزئيات .

وأنا أزعم أن هذه الطريقة الثانية أصعب وأعسر — وإن بدت في ظاهرها  
أسهل وأيسر — وأزعم أنها في حاجة إلى مهارة أكبر ، وبراعة أكثر ، للتجويد  
فيها وبلوغ غاية مداها ، وأن الزلل فيها أقرب وأوضح من الزلل في الطريقة الأولى  
وأن ستر مواضع النقص فيها أصعب وأعسر ، والتوسط في الأخذ بها لا يؤدي  
إلى شيء ذي قيمة ، فالما عبقرية تستخدم الريشة في سرعة ومهارة ، وإما ظهر  
التخلف و « باظت » الصورة ، وأقلت من يد المؤلف الزمام . فالغلطة في الطريقة  
الأولى تظل غلطة جزئية لا تؤثر في المجموع ، لأنها غلطة في تفسير حادثة .  
أما الغلطة في الطريقة الثانية فتفسد الصورة كلها ، لأنها غلطة في سمة نفسية ،  
وفي خاصة شخصية ؛

ولا يعني هذا تفضيل طريقة على طريقة ، ذلك التفضيل المطلق الحاسم ؛ فقيمة  
كل طريقة موكولة إلى أسلوب استخدامها ، وقيمة كل ريشة رهن اليد التي تمسك  
بها ، فالعبقرية تأخذ بهذه الريشة أو بتلك ، وتستخدم هذا الطريق أو ذاك ، فتظهر  
سماتها في كل حالة ، ويبرز طابعها في كل مرة .



إلا أن الذي لا أشك فيه أن الطريقة الأولى آمن وأيسر ، والطريقة الثانية أخون وأعسر ، والزلة هناك قد تستر ، ولكنها هنا لا تستر !



حدثنا الأستاذ المازني عن « نشأة بشار » في نحو خمسين صفحة ، عرفنا فيها أن بشاراً فارسي الأصل عربي الولاء ، وقد كان يستقل نحر العرب بأصلهم فيحض على خلع الولاء لهم والانتساب إلى « ذي الجلال » ، ويفخر بالفرس عامة عليهم ، وأنه عاصر الدولة الأموية في أخريات أيامها ، والدولة العباسية في أولياتها ، وهجا هذه وتلك أشنع الهجاء ، كما هجا الناس جميعاً ! وأن هذا الهجاء لم يكن عن عداوة كامنة ولا إحنة على العالم ، ولكنه كان سلاحاً لدفع الأذى وجلب الغنى فهو طالب لذة ومال . وقد كان مع إقذاع هجائه يخشى الهجاء من غيره ، كما يخشى كل ذي سطوة . ولقد اتهم بالزندقة بسبب طول لسانه لا بسبب فعله ، فالكثيرون كانوا يصنعون ما صنع فلم يلاقوا المصير الذي لاقى ، لأن هجاءه المقذع ، وبخاصة للخليفة المهدي ووزيره يعقوب بن داود ، وغزله الفاحش المؤذي هما عرّضاه للسخط والجلد الذي أودى به في النهاية . ولما كان بشار أعمى فقد تركت هذه الآفة في نفسه مرارة وضيقاً ، وقد كان شديد الحساسية من هذه الجهة ، فجعل يحاول تقوية ضعفه من هذه الناحية بالتخويف والهجاء ؛ وكان في طبعه عرامة وفي جسمه ضلاعة . ومن الالتفاتات الجيدة هنا أن بشاراً يطلب من مصور أن يرسم له على الجمام طيراً جارحاً يروع طيوراً صغيرة ، وقد أبرزها المؤلف إبرازاً له قيمته في الدلالة على طبيعة الشاعر المؤذية !

ثم حدثنا عن بشاره والمرأة في نحو الأربعين صفحة . فقال : إن فقد حاسة البصر حرم بشاراً الشمور بالجمال الروحي ، وأحال المرأة عنده « أنتى تحيب مطالب الحس الغليظ » ، ولا ترتفع إلى مرتبة المرأة التي تغذي الاحساس الرفيع !

وتحدث في الفصل الثالث عن شعره ، ولا بد لنا هنا أن نقوه بهذا . فقد لاحظنا أن دراسات كثيرة لشعراء شرقيين وغربيين قد ظهرت ، فلم يخصص منها فصل واحد لبيان قيمتهم الفنية وطبيعتهم الشعرية وهذا الفصل ضروري في دراسة كل شاعر ، وهو الفارق بين دراسة الشعراء ودراسة رجال الحرب والسياسة والمال والاصلاح . فكل دراسة لحياة شاعر إنما هي تمهيد للدراسة شعره ، فيجب أن تتوج بهذه الدراسة مما ضاق المجال ، وأيا كانت طبيعة هذه الدراسة . وترك هذا الفصل هو ما أخذناه على دراسة بودلير لصدقي ، والذي نأخذه اليوم على أبي نواس في الدراساتين .

وفي هذا الفصل يقول الأستاذ المازني : « وإذا كان لم يجيء في المهجاء شيء من البراعات ، فلا عجب . فما كان المهجاء عنده إلا زجراً وتخويفاً وإنذاراً يصد به من يهمون أو يتحفزون للوثوب عليه ، ويتهرب به من يخوضون فيه » .

وهذا صحيح . ولكنه ليس كل السبب في عدم براعة بشار ... فالذي يصدق على بشار من ناحية اتخاذه المهجاء للزجر والتخويف يصدق على ابن الرومي مثلاً ، ولكن ابن الرومي كان فناناً ، وكانت له ملكة مبدعة في التصوير والتشخيص ، فاستحال هجأؤه ، على ما به من إقذاع « عملاً فنياً موسوماً بالعبقريّة » . أما بشار فلم تكن له هذه الموهبة ، لأنه ، كما يقول الأستاذ المازني « ذو طبيعة حيوانية » ، ولهذا لم يرتق في شعره قط إلى عليا مراتب الفن ، وذلك هو التعليل الأصح فيما نعتقد .

والفصل الأخير كان « خاتمة » وقد رسم فيه صورة سريعة لعصر بشار ، وما يضطرب فيه من فتن شتى سياسية ودينية وفكرية ، كما رسم صورة سريعة لظروف بشار الشخصية وتفاعلها مع البيئة . وفي اعتقادنا أن هذا الفصل القصير هو أروع فصول الكتاب ، وأوفاهها في تصوير التفاعلات .

وأخيراً ، لقد أدار الأستاذ المازني الحديث في حياة بشار على فقد بصره ، وعلى ظروف عصره . واتكأ على النقطة الأولى اتكاء شديداً من أول الكتاب

إلى آخره ، وكان موقفاً في هذا الاتجاه ، ولو أن هناك شيئاً من التكرار والاستطراد كان يمكن الاستغناء عنه بلا نقص في الموضوع . على حين كان هناك متسع للحديث عن طبيعة بشار وشعره من جوانب أخرى . فنحن نحسب أن الحديث عن ضخامة جسم بشار وغلظه وعلاقة ذلك بغلظة حسه بالمرأة لم يستوف . وكذلك الحديث عن الفتنة بشعره الغزلي ما سببها ؟ وأي الخصائص في هذا الشعر كانت تثير الفتنة ؟ فهذا جانب لم يمس إلا مساً . وموقف بشار من الفتن السياسية والدينية في العهود المختلفة ، كلها جوانب خصبة ، فيها متسع ، وكانت تزيد في قيمة الكتاب . فليت الأستاذ قد وفى فيها الحديث !



ونعود إلى أبي نواس بين صاحبيه ، وقد بينا طريقة كل منها في دراسته . ولكن يجب أن نزيد هنا أن بحث الأستاذ صدقي يبدو فيه التقصي والتفصيل وبحث الأستاذ عبد الحليم تبدو فيه الحركة وسرعة اللسان . ومكان الأستاذ صدقي في البحث الأدبي قد تقرر بكتايه عن بودلير وأبي نواس ، وهو في مقدمة صفوف « الباحثين » من حيث الدقة والتمكن ، وسلامة التنسيق على طريقته : طريقة البحث المتسلسل الرتيب .

أما الأستاذ « عبد الحليم عباس » فليست أعرف له إلا كتابه هذا . فان يكن باكورة ، فأنا أتنبأ له بمستقبل مشرق ، فالريشة في يده ريشة مصور سريع الحركة ، ولسانه لسان فنان جيد التنسيق . وهو اليوم في منتصف الطريق إلى القمة التي بلغها أصحاب طريقته القليلين ، ولا يتقصه إلا مزيد من التمكن والدراسة وحشد القوة إن كان في الجعبة شيء وراء ما أظهره ، تنضجه السنون !

ويبقى أن هناك بعض الخلاقات في الحوادث والتعليقات بين الكاتبين :

فصدقي يثبت حادثة « والبة » مع أبي نواس ، وأثرها في مستقبل حياته ، وعبد الحليم ينفيها . ونحن نميل إلى رأي صدقي ، فكل ما في حياة أبي نواس يثبت تلك الحادثة . وليس في نفيها كبير عناء في البحث . لقد كان يعظم عناؤه لو أن

سيرته بعده لا تتفق مع إفساد « والبة » له ، فأما وهذه الحادثة تتسق مع سيرته فلا ضرورة للجهد في تقيها ما لم يتحتم ذلك يبراهين قاطعة وهي ليست هناك .

وصدقي يجعل الحادث « جنان » شأننا في حياة أبي نواس ونفسه وتصريف خطاه في الحياة ، حتى يجعله نصف الأسباب التي أخرجته من البصرة إلى بغداد ، ودفعته إلى الاغراق في المجون ليتسلى وينسى . وعبد الحليم يلم به إلمامة سريعة ، ويجعل هجرته من البصرة بسبب لمز أهلها له في نسبه . ونحن نغفل إلى جانب صدقي هنا كذلك ، استناداً إلى كثرة ما قال أبو نواس في جنان ، وإلى حرارة ما قال ، حتى يبدو أن هذا القسم من شعره ، هو أحر ما في ديوانه .

وصدقي يثبت شعوية أبي نواس وتماجه ، ويسند هذا إلى انتشار الشعوية إذ ذاك ، وبروز العصية الفارسية الكظيمة ، وعبد الحليم ينفي هذا كله عن أبي نواس ويعلل هذا التعاجم بمزاجه الذي يحب اللذة والمتعة ، فيجدهما في الحضارة الفارسية وآثارها ، ويكره الشظف والتمسك حيث يجدهما في البيئة العربية وتقاليدها .

ونحن نضم هذه إلى تلك في تحليل زراية أبي نواس على العرب البادية ، وهيامه بالفرس والفارسية . فقصية أبي نواس وشعوبيته لا تبلغ أن تكون فكرة عامدة واتجاها جادا ، ومثله لا ينتظر منه الجسد في شيء ، ولكنها كذلك لا تنفي في ظروف كالتى عاش فيها ، مع نسب كنسبه يمت إلى الفرس من ناحية أمه ، ونفيها نفيًا باتا ، كما صنع الأستاذ عبد الحليم ، فيه كثير من التكلف ، الذي لا ضرورة له .

وكذلك يرى عبد الحليم أبا نواس من تهمة الحج لمقابلة « جنان » ، ويشتبا صدقي . ولست أفهم السر في تلك التبرئة ، وأنا مع صدقي في تصديقها ، فليس فيها ما يستغرب من ما جن كأبي نواس من جهة ، مع جنونه بجنان من جهة أخرى .

ويحاول عبد الحليم أن يثبت لأبي نواس أسرة وزوجة وولدا ، ويسوق أدلة لا مانع من قبولها ، وإن كانت لا تبلغ بنا درجة اليقين . ولكنها ليست متهافة ولا ضعيفة . وكل ما نلاحظه أنه استأنس بجوار هذه الأدلة بكنية أبي نواس



« أبو علي » في إثبات البنين له ، ولم يجزم . و « أبو علي » هذه كنية اصطلاحية لمن اسمه « الحسن » — اسم أبي نواس — فلا دلالة فيها على وجود ابن اسمه علي ولا مجال للاستئناس بها على العموم .

وهما متفقان تقريباً في وصف مزاجه — كل على طريقته — فهو طالب لذة حسية ومتمتع سهلة ، وفي تحقيق صلته بالرشد وصلته بالأمين ، وفي تفصيلات أخرى — وإن اختلفا في عدد مرات سجنه أيام الأمين أي مرة أو مرتين ، ولكل من الفرضين ما يؤيده ، وليس أحدهما بأشد أثراً في حياة الشاعر ، فكلاهما سواء في دلالة على مجونه ، وضيق الأمين بهذا المجون لأسباب سياسية لا خلقية . ويختلفان في حادثة جلوس أبي نواس قرياً من دور بني نوبخت ، يمر به القواد والكتاب وبنو هاشم لا يتحرك ، حتى يقدم بشار فيهم له ويعانقه : صدقي يقول : إنها أيام الرشيد ، وعبد الحليم يقول : إنها أيام السامون . ونحن نرجح قول الأخير لمكانة أبي نواس من الأمين .

وما دمننا قد استطردنا إلى الموازنة ، فيجب أن نثبت للأستاذ صدقي قوة التمحيص وشدة التنسيق ، كما لاحظنا ، ولصكنا ثبت في الجانب الآخر براعة اللغات وسرعة إبراز الملامح . ففي الفصل الأول « بغداد » جمع بين مولد المدينة ومولد شاعرها الذي يمثل روح اللوح فيها « أبي نواس » في لمسات خاطفة فيها شاعرية ورفرفة .

وفي الفصل الثاني « جوار وخمر » رسم طرقي اللوح بالمدينة وهما مجالاً مجون شاعرهما ، والشذوذ الذي فشا إذ ذاك يجمعها ، فكأنه وكأنها توأمان في المولد والنشأة ، ثم لم ينس أن يبين أن هذه ليست بغداد في حقيقتها ، فهناك « الناس » أولئك السوق الأشقياء الذين يهثون للمدينة رخاءها ولهوها ، ولا يحسبون منها ، ولا يذكرهم التاريخ بجانبها . إلى آخر هذه اللغات الشاعرية في بقية الفصول . للأستاذ صدقي التقصي والترتيب والتنسيق ، ولالأستاذ عبد الحليم الحركة والسرعة والشاعرية . وكلا الباحثين لا يفتي من الآخر ، ولكل منهما نواحي النقص ونواحي الكمال .



## المدينتان

١ — دمشق : لمحمد كرد علي

٢ — بغداد : لطفه الراوي

أضع هذا الفصل هنا ، لأن لي رأيا في دراسة شخصية المدن ، كما تدرس تراجم الرجال . وأجمع بين هذين الكتابين في فصل واحد ؛ لأن جميع الأسباب توحى بهذا الجمع . فكلتا المدينتين حاضرة خلافة إسلامية في القديم ودولة عربية في الحديث . وكلتاها كانت مقر نهضة ثقافية ومهبط حضارة إسلامية في التاريخ ، كما أن كليهما اليوم تطلعتان إلى فجر جديد . ثم اتفق أن يكون الكتابان حلقتين في سلسلة « اقرأ » ، وأن يكتبها كاتبان عريان متعصران ، وأن يسلكا فيها نهجا واحدا في التأليف على وجه التقريب !

وقبل أن أحكم على هذا النهج أحب أن أطلع القارئ عليه كي يشترك معي في الحكم الأخير :

من عنوانات الكتابين المتتالية يتضح هذا النهج بعض الوضوح . فهذا كتاب دمشق يبدأ هكذا ويسير :

« دمشق وطبيعتها » ثم « تاريخ دمشق السياسي : تاريخ دمشق القديم ، دمشق قبل الفتح العربي ، دمشق في الاسلام ، دمشق في عهد السلجوقيين ، دمشق على عهد الدولتين النورية والصلاحية ، دمشق على عهد المماليك ، دمشق في عهد الدولة العثمانية ، دمشق في العهد الأخير » .

فاذا انتهى التاريخ السياسي على هذا النحو بدأ « التاريخ العمراني » على النحو نفسه متابعا من التاريخ القديم إلى الحديث . حتى إذا انتهى من تاريخ عمارتها

ابتدأ « وصف القدماء والمحدثين لدمشق » ، فإذا انتهى هذا الوصف بالترتيب الزمني تحدث عن « سكان دمشق وخصائصهم » ، حتى إذا انتهى هذا الفصل تحدث عن « الحياة الأدبية والفنية والصناعية » ، في تدرجها حتى العهد الأخير مع تقسيم هذه « الحياة » إلى أقسام كل منها له بدء ونهاية حسب التدرج التاريخي « فالعلم والأدب » ، لهما فصل منفرد و « الفنون الجميلة » ، لهما فصل كذلك ومثلها « صناعات دمشق » ، و « تجارة دمشق » ، ثم يفرد المؤلف فصلاً عن « غوطة دمشق » ، لأن لهذه « الغوطة » شأنًا خاصاً في هتافات الشعراء بنوع خاص !

أما كتاب بغداد فتسير عنواناته على النحو التالي :

« بغداد » ويشمل بحثاً عن معنى الكلمة وتاريخها . « خبر بنائها . سبب الاختيار . البدء بالبناء » . ثم « شذرات من سجايا البغداديين وشمائلهم » ، ثم « شذور من أقوال أهل الفضل فيها نظماً وثوراً » . ثم « خلاصة التاريخ السياسي لبغداد » مقسماً إلى ثلاثة أبواب ، لكل باب فصول تمشي مع تمشي الزمن إلى اليوم ثم ، تاريخ عمارة بغداد ويسميه المؤلف « الخطط والآثار » ، فإذا انتهى من تعدادها وبيان أماكنها تحدث عن « الحياة العقلية » مقسمة إلى « العلوم الشرعية » ، و « العلوم الكونية » ، و « العلوم اللسانية » ، مع فصل كل منها عن الأخرى وتتبع خطواته . ثم إذا انتهى تحدث عن « الشعر والشعراء » ، في عجلة واختصار .



هو نهج واحد سار عليه المؤلفان ، الاختلاف فيه هو اختلاف الأداء واختلاف المستوى . ولكنه ليس اختلاف النهج ولا اختلاف الطريق .

وهو نهج لا نوافق عليه في الكتابة عن « المدن » في هذا الزمان . وإن لم ننكر ما يفيد منه القارئ العجولان من بعض « المعلومات » .

أقول : « المعلومات » وهي كل ما يضطلع هذا النهج بتقديمه للقارئ . ولكنها معلومات مبثثة بعثرة هذه العنوانات التي أسلفتها . مسوقة بطريقة بدائية في التأليف إذا قلناها من مثل صاحب « تاريخ بغداد » ، و « خطط المقرئ » ،

و « تاريخ ابن الأثير » وسوام في الزمن القديم ، فلسنا تقبلها من مؤلف عربي في القرن العشرين ، تتطلب منه أن يخطو خطوة وراء « المعلومات » المتناثرة ، خطوة التنسيق الفني ، وخطوة « التشخيص » والاحياء .

أقول : « التشخيص » وهو أفضل مناهج الكتابة عن « المدن » في هذا الأوان . فالمدينة يجب أن يكتب عنها كما يكتب عن « الشخص » الحي ، والشخص الحي وحدة تنمو كاملة بمرور الأيام ، ولا تنمو أجزاء وتقاريق . ولا ينمو جسم « الشخص » الحي وحده ، وينمو عقله وحده ، وتنمو نفسه وحدها . وإذا تحدثنا عنه فلسنا نبدأ بنموه الجسمي فتحدث عنه من مولده إلى وفاته . ثم نكر راجعين إلى عقله من البدء للنهاية . ثم نكر للمرة الثالثة إلى نفسه على التوالي . إنما نحن نتناول مراحل حياته فنسجل مظاهر النمو في كل قواه التي لا تفصل ولا تتجزأ ، والتي يموت الكائن الحي فيه إذا نحن فصلناها وجزأناها !

وتاريخ حياة « المدن » كتاريخ حياة « الأشخاص » لا يفصل فيه النمو السياسي عن النمو العمراني عن النمو العقلي عن النمو الفني . إنما يسير هذا كله وحدة لا تتجزأ في المرحلة الواحدة ، وتسير المراحل المتتالية متواصلة كالأمشاج ، متفاعلة كالعناصر المختلفة في الزواج .

يجب أن تطالعني « دمشق » أو تطالعني « بغداد » بنية حية تبدأ صغيرة ، ثم تنمو وتنمو ، ثم تتعاقب عليها الأحداث ، فتترك آثارها في هذه البنية الحية ، التي لا تفصل فرلتها ، لأنها لا تزال على قيد الحياة .

يجب أن يجتهد المؤلف في « إحياء » هذه المدينة ، حتى تبرز لي شخصية متماسكة حية تعاطفي وأعاطفها ، وحتى أسير خطاها في الزمن بقلب جياش يطالع منها على ضمير منفعل ، وحركة مثيرة ؛ أو على حسن خامد وغفوة هامة ، أو على صراع مع الأحداث والأيام ، تواجهه بقلب الكائن الحي ، الذي يضطرب وينبض للأحداث والأيام .

فأين هذا كله من كتابي « دمشق » و « بغداد » !

★ ★ ★

تبقى الموازنة بين الكتابين في دائرتيها المتواضعة ! وكثيرون من الناس يشفقون من الموازنة بين الأحياء ؛ ويصححون لي بالكف عن هذه الموازنات التي تثير الفيرة والخصومات !

وأنا لا أومن بهذه النصائح التي تنشأ من « تقاليد الصالونات » تلك التقاليد الناعمة الرقيقة ، التي لا يمكن أن تبرأ من الجبن والنفاق . في الوقت الذي تبرأ من أعظم عناصر الحيوية : الحسم والحماسة !

كتاب « دمشق » أدهم وأثمن من كتاب « بغداد » والتماسك بين مباحثه المتفرقة أدق وأعمق . ونفس المؤلف فيه أقوى وأطول . وقد عرف المؤلف حدود المجال الذي يضطرب فيه فلم يزعج نفسه في مباحث « كبيرة » لم يتهيأ لها في هذه الحدود ، مثال ذلك ما زج بنفسه فيه مؤلف كتاب « بغداد » من الحديث عن خصائص الشعر البغدادي . ذلك الموضوع الخطر الذي يحتاج الحديث عنه إلى فطرة موهوبة ، وإلى بحث كذلك عميق ، فلم يزد فيه على الملخصات المدرسية المعروفة من ذلك قوله :

« والناقد البصير مضطر إلى الاعتراف بما لشعراء بغداد النابضين فيها ، والطارئين عليها من الفضل على الشعر في تنويع أغراضه ، وإبتكار البارع من معانيه وأخيلته ، ونشر الآراء الحرة والمذاهب الجديدة ، والبراعة في رسم الصور البتكرة في الأوصاف وغيرها ، كما أنه عليهم تقع تبعة إذاعة الزندقة والتشكيك في العقائد ، والاسترسال وراء الأهواء . وهم أول من فتح باب الغزل في الذكر ، أو — على الأقل — هم أول من وسع هذا الباب ، وأغرقوا أيما إغراق . كما أنهم أول من وسع باب المجون وغالوا فيه غلو استنكره الطباع السليمة والنفوس المستقيمة ، ولم يكثرثوا بما يتقيد به المؤمنون من كرائم الخلال ، ومحامد الخصال ،

وأكثر الندفين في هذه المسالك من الموالى الذين لم يملأ الايمان صدورهم، ولا ارتاحت إلى الدين عقولهم، من أمثال بشار بن برد، وحماد عجرد، وحسين بن الضحاك، وأبي دلالة . . . الخ . ثم يجعل ماجد من الشعر في نقط كالنقط المدرسية في مذكرات التلاميذ :

- ١ - الركون إلى أنيس من الألفاظ وهجر الغريب الحوثي .
  - ٢ - الاكثار من الألفاظ الدخيلة، ولا سيما الدالة على أصناف الخمر، وضروب الأزهار وأصناف الأطعمة .
  - ٣ - استعمال مصطلحات العلوم التي كثرت في هذا العصر .
  - ٤ - الاهتمام بالمحسنات البديعية اللفظية منها والمعنوية كالجناس والتورية ورد العجز على الصدر والطباق . وأكثر الشعراء ولماً بهذه المحسنات مسلم بن الوليد، وأبو تمام، وعبد الله بن المعتز .
  - ٥ - الميل إلى سلامة التراكيب وانسجامها مع الاحتفاظ بجزالة الأسلوب وظهور المعنى .
- وعلى النسق نفسه يردد ماجد في « معان الشعر وأخيلته » وماجد في « أغراضه وفنونه » .

وأعتقد أن الكتابة على هذا النحو لاتصلح لغير التلاميذ .

وبعد ففي الكتابين كما قلت معلومات مفيدة في اختصار ينفع المتزود العجلان، ولكن هذه المعلومات كان يمكن أن تستحيل لبنات متماسكة في بناء الكتابين لو سار المؤلفان الفاضلان على منهج « التشخيص » والاحياء الذي أسلفنا بيان خصائصه .

وإذا كان للنقد وظيفة فليست وظيفته هي تغيير طبائع المؤلفين المخلوقة ولا زيادة طاقتهم المحدودة . ولكن وظيفته أن يوجه الأنظار إلى النهاج الأقوم ليسلكه من يملك الطبيعة ومن يطبق السلوك فيه .





# الفهرس

ص ٣	إهداء
ص ٤	وظيفة النقد
ص ١٠	في أصول النقد
	النقد والفن . طريقة الأداء في الفن . الصور والظلال في الفن
ص ٤١	في عالم الشعر
	الوعي في الشعر . النفس الانسانية في الشعر العربي . الطبيعة في الشعر العربي . تفحات من فارس . العقاد الشاعر
ص ١٠٣	في عالم القصة والرواية
	على هامش السيرة أحلام شهرزاد . شجرة البؤس : طه حسين بيجاليون . الرباط المقدس : لتوفيق الحكيم إبراهيم الثاني : المازني الرواية الشعرية بين شوقي وعزيز أباطة . العباسة : عزيز أباطة سارق النار : خليل هندراوي خان الخليلي : نجيب محفوظ مليم الأكبر : عادل كامل بنت الشيطان : محمود تيمور قنديل أم هاشم : يحيى حقي همزات الشيطان : عبد الحميد جودة السحار

### في النفس والعالم

ص ١٩٩

- اليادر : ميخائيل نعيمة  
أومن بالانسان : عبد المنعم خلاف  
سندباد عصري : حسين فوزي  
العناصر النفسية في سياسة 'أرب : شفيق جبيري

### في البحوث والدراسات

ص ٢٤٤

- على هامش التاريخ المصري القديم : عبد القادر حمزة  
أنطون الجميل الصحافي والأديب والناقد . شوقي . : أنطون الجميل  
دفاع عن البلاغة : الزيات  
بين الفلسفة والأدب : علي أدم

### في التراجم والتاريخ

ص ٢٩٧

- دراسة الشخصيات بين العقاد وهيكل وطه . شاعر الغزل : العقاد  
محمد علي الكبير : شفيق غربال  
من شعراء المجون : بشار وأبو نواس ) المازني . عبد الرحمن صدقي .  
عبد الحليم عباس )  
المدينتان : دمشق وبغداد : محمد كرد علي . وطه الراوي







في ظلال القرآن  
العدالة الاجتماعية في الإسلام  
خصائص التصور الإسلامي ومقوماته  
النقد الأدبي أصوله ومناهجه  
كتب وشخصيات  
الإسلام ومشكلات الحضارة  
التصوير الفني في القرآن  
مشاهد القيامة في القرآن  
معركتنا مع اليهود  
تفسير سورة الشورى  
تفسير آيات الربا  
دراسات إسلامية  
السلام العالمي والإسلام  
معركة الإسلام والرأسمالية  
في التاريخ فكرة ومنهاج  
معالم في الطريق  
هذا الدين  
المستقبل لهذا الدين  
نحو مجتمع إسلامي

